

## وقفه عابرة!

من خلال الدراسة المركزة، التي حفلت بالدرس الأدبي في مصر، هذه الدراسة التي تنشرها - علامات -، في صدر هذا العدد، بقلم الدكتور شفيق السيد، الأستاذ في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، أتوقف عند بعض ما قدم الكاتب الكريم من آراء فيها، خاصة ما صدر عن أديب العربية الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد، من آراء في الشعر، حقيق بالتأمل والمحاورة، لأنها آراء كاتب يعتد برأيه ويحتاج إلى حكمه!

إن العقاد متهم بأنه يخضع شعره للفكر، فجاءت أنماط منه جافة خلو من العاطفة، ربما كان مرد ذلك قراءاته الكثيرة ولاسيما في الفلسفة ومختلف العلوم، غير أننا حين نطالع آراءه، نجد أنه يقول عن الشعر أنه: «التعبير الجميل عن الشعور الصادق» آخر ص 23 من دراسة الدكتور شفيق السيد.. ويقول العقاد: «ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلاقتها، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها» من مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري.. ويقول العقاد: «كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونشغله بوعينا، ونبت فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة» - مقدمة ديوان «عابر سبيل، ص 6 -، فصول من النقد عن العقاد.. ويتفق العقاد مع شكري بأن - الشعر عاطفة وفكر معاً -!

إذاً العقاد في توجهه، فإنه يقرن الشعر بالفلسفة، وتفسير ذلك عندي، أن الفلسفة دعامة كبرى للشعر، وكذلك يرى العقاد: «أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية» -! ولعلنا نرى جفافاً في شعر العقاد، ومرد ذلك هيمنة فكره على عاطفته، لأنه قرأ كثيراً في الفلسفة، ولم يستطع أن يوازن بين العاطفة والوجدان من جهة، وبين الفكر من جهة أخرى، فكان ما يشبه الصعوبة في استساغة الكثير من شعره!

ونرى في بلادنا أديبنا الكبير وشاعرنا محمد حسن عواد، ينحو نحو العقد في ذلك، وهو معجب بالعقاد في قوة شخصيته وعنفه وقوة إرادته وعناده!

ورأينا أن الدكتور حسن الهويمل، يجرد العواد من خصائص الشاعر، إن صح هذا التعبير، فلا يعده شاعراً، كما يرى الأديب الشاعر الناقد إبراهيم هاشم قلالي رحمه الله، أن الأديب الشاعر أحمد قنديل ليس شاعراً.. غير أن هذه الأحكام العابرة الارتجالية لا يعوكل عليها، فنفي صفة عن إنسان شاعت فيه وعرف بها، وقدم دليلاً على ذلك، لا تلغى بحجة قلم - كما يقال -، وإنما ذلك يتطلب من المتصدي دليلاً أو أدلة تؤكد ما ذهب إليه، وإلا رد عليه قوله، وحسب قائلاً لا قيمة له!

كان بودي أن تطول الوقفة في هذه الورقة، في الحديث عن العقد والشعر، بمناسبة ما قرأت في بحث الدكتور شفيع السيد، الذي ساق إلينا آراء العقد في قيمة الشعر، ومن هو الشاعر الحق، ولم يقدم إلينا الباحث رأيه في أولئك الأعلام وشعرهم، لأن عنوان البحث: «من أوراق النقد العربي في القرن الماضي».. ولعل الباحث الكريم يفضل في وقفة قادمة، فيدرس لنا شيئاً من شعر العقد وصاحبيه، ولو من خلال وقفات متتابعة، إذا سمح له الوقت بذلك، فلعل جيل اليوم، ما بعد العقد، يتطلع إلى تصور من ناقد ودارس، يستجلي الحقائق، ويقدم وقفات دارس أدب أنماط من الكبار في العصر الحديث، فيما نسمي درساً نقدياً، يُعنى بالبحث والتقصي والدقة في نتاج العقد، الرافعي، هيكلي، شكري، وأنماطاً ممن لم يدرسوا، لإعطائهم حقهم، لأن ذلك واجب الباحثين الذين يتعمقون البحار طلباً للآلئ، لأنها ثمينة وقيمة.. ولعل رجالاً آخرين حقيقيون، يجنحون إلى شيء من الدرس النقدي، لإثراء الساحة مما يقدمون ويحفلون به، إثراءً لمسيرة الثقافة الحقة التي يعوكل عليها، لأنها رافد خليك بالاهتمام والبحث والتوجه!

## رئيس التحرير

# مهمة الترجمة،



عبد السلام بن عبد العالي

لا شك أن القارئ قد تنبّه إلى أن العنوان أعلاه يشير إلى مؤلفين مشهورين أحدهما د. و. بنيامين والآخر د. م. هابيدغر، وسنتبين أن هذين العلمين يخيّمان بظليهما على الموضوع الذي نعالجه، والفكر الذي نحدد بصده، والرجل الذي نحتفي به<sup>(1)</sup>.

وما ينبغي التأكيد عليه أولاً أن الأمر لا يتعلق هنا بقضية ثانوية، هامشية، إن صح التمييز، في السياق الذي نحن بصده بين الهامشي والمركزي. مسألة الترجمة توضعنا، إن لم نقل في صلب فكر، لنقل في صلب انشغالات بلاتشو. وهذا ما يؤكد هو نفسه: «إذا دأبنا على القول، خطأ أو صواباً، هناك الشعراء! وهناك الروائيون، بل النقاد، وكلهم يأخذون على عاتقهم مهمة تحديد معنى الأدب، فينبغي أن نعد المترجمين أيضاً من بين هؤلاء».

نتناول مسألة الترجمة عند بلاتشو من خلال زمنيْن أساسيين: أحدهما نشر ضمن كتاب «حصة النار» تحت عنوان «مترجم عن...»، والآخر ضمن «الصدّاقة» تحت عنوان «فعل الترجمة». في هذا النص الأخير يطرق بلاتشو مسألة الترجمة معلقاً على محاولة بنيامين «مهمة المترجم». وهاته، كما نعلم، هي حاله. فغالباً ما تشكل مقالات بلاتشو محاوراً مفكراً أو مراجعة مؤلف.

وأود، بهذا الصدد، أن أؤكد على مسألة منهجية يبدو لي أنها أساسية، وهي أننا لا ينبغي أن نخوض في محاولة يائسة وغير مجدية، وربما لا معنى لها، في التمييز بين ما لبلاتشو وما لغيره، وفيما يتعلق



بالنص الذي نحن بصددده، بين ما لبلاتشو وما لينيامين وهذا لأسباب متعددة من شأنها أن تضعنا في صلب فكر بلاتشو، وربما تحدد منهج قراءته.

فلا يتعلق الأمر هنا بتجديد القول، وإنما بإعادة القول بكيفية مخالفة. لتذكر عبارة بلاتشو الواردة في كتاب *l'entretien infifi* «ليس المهم أن نقول قولاً، وإنما أن نكرر القول، وأن نقوله كل مرة وكأنه قيل للمرة الأولى».

يتعلق الأمر بالضبط بخوض *un entretien* مع سبق ما أن قيل. سقت هذا اللفظ بصيغته الأصلية تنبيهاً إلى أننا، في اعتقادي على الأقل، نتسرع قليلاً عندما ننقله إلى «حوار لامتناه» ذلك أن *l'entrtien* كما نعلم، تشير أولاً وقبل كل شيء إلى الاحتفاظ والصيانة، وفي السياق الذي نحن بصددده أفضل أن أقول العناية والرعاية، أكثر مما تشير إلى الحوار «بل، إن ليثري لا يجعلها في قاموسه تعني الحوار إلا عندما نستخدم في صيغة جمع عناوين لبعض الكتب».

وبهذا الصدد ربما وجب أن نسجل، توضيحاً لموقف بلاشير، بعض الاختلاف بينه وبين صاحب التفكير، فبينما نشعر مع دريدا بنوع من الانتصار على النص المقروء، نلمس عند بلاتشو نوعاً من التواضع الفكري، ونحس بأن هناك دوماً صوتاً ما قد تقدّمنا، وبأن مسألة الفكر هي خصام عشاق، وبأن الأمر يتعلق أكثر ما يتعلق بالعناية والرعاية اللامتناهية بما تقدم قوله.

إن استرجاع ما قيل ليس معناه، أن نكتفي بالشروح والتعليقات، وإنما أن نجد أنفسنا لا أمام المتطابق المجتر والمكرور، وإنما أمام الشيء ذاته، أمام كلام متعدد ما انفك يعود هو بنا في الوضوح الغامض لما قيل. هاته العناية، هاته الرعاية هي مهمة الفكر، وهي التي تفرض عليه

نوعاً من التماهي مع المفكرين انطلاقاً من تباين وغيرية، وهي أيضاً وكما سنرى «مهمة المترجم».

رعاية ما سبق قوله تعني أولاً بلوغ الشيء ذاته الذي قيل بأنحاء متباينة. وفي هذا الصدد يؤكد بلاتشو أن مهمة المترجم تنطوي على نوع من العمل الشيطاني، نوع من العصيان، وليس أي عصيان، إنه عصيان الإله، ذلك أن المترجم يزعم إعادة بناء برج بابل، أي محاولة «الارتقاء» نحو نوع من اللغة الأهلية والكلام الأرقى الذي يكفي التحدث به لقول الحق. يراود المترجم دائماً حلم يزعم أن اللغات جميعها تشير إلى الواقع نفسه بأنحاء متباينة وكأننا به يحيل، بفعل الترجمة، إلى لغة عليا لعلها الانسجام أو الوحدة المتكاملة بين كل تلك الأنحاء.

هذا المرمى التوحيدى لا يعني مطلقاً أن الترجمة تسعى إلى محو الاختلاف «إنها ماتفتشاً تحيل إليه، وقد تعمل على إخفائه ولكن بإبرازه في بعض الأحيان والزيادة من حديثه في الغالب». يرى بلاتشو أن النص، بما هو كذلك، يتمتع بنوع من الحركية، ومن الرغبة في الخروج عن ذاته، وتبديل موطنه وتغيير لغته. وربما كانت هاته خاصية الأعمال الأدبية، بما هي كذلك إنها النصوص التي تكشف فيها اللغة عما تنطوي عليه من إمكانات مستقبلية، النصوص التي تكشف فيها اللغة عن تطلعاتها للخروج عن ذاتها. ونستطيع أن نقول إن الترجمة «تستغل» هاته الحركية، تستغل هذا التطلع، أو لنقل إنها توظفه.

يعتقد بلاتشو أن ما يدعى نصوصاً كلاسيكية يبلور هذا الأمر أحسن بلورة، فهذه النصوص تنتمي غالباً إلى لغة لم تعد تتداول، تنتمي إلى لغات «ميتة». لذلك فلا حياة لهذه النصوص إلا في ترجماتها. إنها تكون في الوقت ذاته «مشوى حياة لغة ميتة، ولكنها تكون هي المسؤولة الوحيدة عن مستقبل لغة لا مستقبل لها».

من الأدباء من يهتم بالترجمة فقط لتدريس هذه الحركية، لهذا الخروج عن المألوف، والابتعاد عن اللغة المكرورة، إنهم يجيئون إلى الترجمة بالضبط بهدف الاغتراب.

بهذا الصدد ينبه بلانشو إلى سبب تعلق الأدب الكلاسيكي الفرنسي بالثقافة واللغات القديمة، نشداناً للاغتراب الذي يريد أن يرقى باللغة العادية إلى مكانة اللغة المترجمة: « فنقل عمل أدبي إغريقي أو لاتيني إلى اللغة الفرنسية كان، في حد ذاته، إنجازاً لعمل إبداعي. ففي تمهيد لـ «أوديب» بأسف كورني لكونه فقد الامتياز في ألا يظل إلا مترجماً». بل إن من المحدثين من يذهبون أبعد من ذلك: « فالعنوان الذي أعطاه جويوسكي لعمله « مترجم عن الصمت » بشكل نوعاً من الرغبة التي يطمح إليها أدب يريد أن يظل ترجمة خالصة، ترجمة ليس فيها ما يُترجم سعيًا للاحتفاظ من اللغة إلا على المسافة الوحيدة التي ترمي اللغة إلى الإبقاء عليها إزاء ذاتها».

بهذا المعنى فإن المترجم مبدع مؤلف، والنص المترجم يحاكي عملية الإبداع التي تحاول، انطلاقاً من اللغة المألوفة، تلك التي نحيا فيها وبها، ونكون غارقين فيها، تحاول « أن تعطي الحياة للغة مغايرة يبدو ظاهرياً أنها اللغة ذاتها، ولكنها تشكل ما هو غائب عنها، مخالف لها اختلاقاً لا ينفك يحصل، ولا ينفك يختفي».

لا تهدف الترجمة إذاً إلى المحاكاة «الأمينة»: « ذلك أن هاته تقضي على عمل الترجمة من حيث إنها تؤقّلها، وتنزع عنها امتياز الالتباس وعدم الاستقرار الذي يرقى بعدة مؤلفات مترجمة إلى مستوى المؤلفات الرائعة».

لا يرمي المترجم إذاً إلى إلغاء الاختلاف وإنما إلى توظيفه ورعايته، من هذه الزاوية لا ينبغي أن يُنظر إلى الترجمة أساساً كعملية لخلق القرابة،

وإنما كفعالية لتكريس الغرابة. وأكبر الزلات التي يمكن للمترجم أن يقتربها هي أن يعمل على تجميد الحالة التي توجد عليها لغته بفعل الصدفة، عوض أن يخضعها للدفع العنيف الذي يتأتى من اللغة الأجنبية. وفي هذا الصدد يستعيد بلاتشو نصاً لأحد المنظرين الألمان يورده بنيامين كذلك. يقول رودولف بانفيتز «إن أحسن ترجمتنا الألمانية تنطلق من مبدأ خاطئ، وهي تزعم إضفاء الطابع الألماني على السنسكريتية والإغريقية والإنجليزية، بدل العكس، أي إعطاء الألمانية طابعاً سنسكريتياً وإغريقياً وإنجليزياً».

هذا الانفتاح اللامتناهي على الغرابة يشتى أشكالها لا يسهل المهمة على المترجم، وإنما يضع على كاهله مسؤولية عسيرة لعلها هي المسؤولية ذاتها الملقاة على عاتق كل عمل فكري. فيما أن المترجم ينطلق من أن كل لغة يمكن أن تغدو اللغات جميعها، سيكون عليه أن يصبح، من أجل تحقيق ذلك، مبدعاً في لغته، أي أن يكون راعياً للاختلاف، اختلاف لغته مع غيرها من اللغات، لكن أيضاً وربما أساساً، اختلاف لغته مع ذاتها.

وبعد...

في قلب الاختلاف تسكن الهوية في صميم كل هجرة وتنقل، وفي قلب قوة التفريق وخلق التباعد هناك دوماً قوة الضم، وفي قلب العمل اللغوي هناك دوماً عمل فكري، وفي ثنايا مهمة الترجمة تقبع مهمة الفكر ليغدو العمل ذاته. وليست قليلة أسماء أولئك المفكرين العظام الذين امتزجت عنهم مهمة إعادة التفكير بإعادة الترجمة، ولعل هولدرين من أبرزهم إن لم يكن أقواهم على الإطلاق. كتب بلاتشو:

«يجسد لنا مشال هولدرين المخاطر التي يركبها كل من تستهويه الترجمة: لقد كانت ترجماته لأنتيخون وأوديب آخر أعماله، وقد أنجزت

وهو على عتية الحمق. إنها أعمال بلغت حداً بعيداً في العمق والمهارة والقدرة على التحكم. قادتها الرغبة لا في نقل النص الإغريقي إلى اللغة الألمانية، ولا في توجيه اللغة الألمانية نحو المنابع الإغريقية، وإنما في توحيد القوتين اللتين تمثل إحداهما تقلبات المغيب، والأخرى تحولات المشرق لينصهرا في بساطة لغة كلية خالصة، والنتيجة عمل خارق. فكأننا نلقي بين اللغتين تفاهماً هو من العمق والانسجام بحيث تحلان محل المعنى وتتمكنان من جعل الفجوة بينهما منبعاً لمعنى جديد<sup>(10)</sup>.



## الهوامش

- 1) Blanchot (81) "Traduire" in l'annaitié, 1971, p 69.
- 2) ألفت هاته الكلمة بمناسبة مرور سنة على وفاة م. بلاتشو.
- 3) Blanchot (81) L'entretien infini Gallimard, 1969, p 45.
- 4) Blanchot, l'amitié, Op, Ot. pp. 70.
- 5) Ibid, p 71.
- 6) Vlanhot, lapart du feu, Gallimard, Paris, 1972, p 174.
- 7) Ibid.
- 8) op, o. cit, pp 185-187.
- 9) p 177.
- 10) L'amitié.



منه أوافق النقد العربي  
في القرن الماضي

شفيح السيد

كانت العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين مهاد البعث الحقيقي الذي شهدته الحياة الأدبية العربية على مستوى الإبداع والتنظير النقدي معاً، بعد أن ظلت قروناً طويلة تخضع لتقاليد أدبية موروثية من عصور الضعف والتخلف. وإذا كانت بداية العصر الحديث في الشرق العربي قد ارتبطت في كتابات المؤرخين بالحملة الفرنسية على مصر في نهاية القرن الثامن عشر (1798م - 1801م) فإن تأثيرها في مناحي الحياة المختلفة، وفي مجال التفكير الأدبي بخاصة، لم يكن ليظهر إلى الوجود إلا بعد مرور فترة من الزمن، قد تبلغ عقوداً من السنين، وهي مدة ليست طويلة في حساب العمر الزمني للأمم والشعوب.

وليس من الغريب إذاً أن يتحلى أثر هذا الاتصال مع بزوغ فجر القرن العشرين، بعد أن ازداد الاحتكاك بالغرب، واتسعت مفاзд الاتصال بألوان ثقافته ومعارفه، واستبان لنفر من شباب الأدباء العرب الاختلاف الواضح بين ما يكتبه شعراء أوروبا، وما يسود الشعر العربي آنذاك من ألوان التكلف والصنعة.

وكان من أوائل الذين تأثروا بالتفكير الأوربي وحملوا راية الدعوة إلى إبداع أدبي جديد عبدالرحمن شكرى، والعقاد، والمازنى في مصر. وفي الوقت الذي انطلقت فيه صيحة أولئك الرواد على أرض مصر تجاوزت معهم صيحة أخرى من أبناء اللسان العربي في المهجر الأمريكى، وعرفت الحياة الأدبية العربية ما سمي فيما بعد، باسم جماعة الديوان، كما عرفت تنظيماً أدبياً في المهجر الأمريكى أعلنه أصحابه باسم الرابطة القلمية، وكان لكلتا الجماعتين دور ملحوظ في دفع حركة التجديد الأدبي، وبلورة



تنظير نقدي للشعر العربي، على تفاوت بينهما بالطبع. وفيما يلي نتحدث عن كل منهما حديثاً فيه قدر من التفصيل.

## جماعة الديوان:

شاعت هذه التسمية، ومثلها «مدرسة الديوان» في أوساط الدارسين علماً على ثلاثة النقاد السابقين: شكرى (1866-1956م)، والعقاد (1889-1964م)، والمازنى (1890-1949م) نسبة إلى كتاب (الديوان) الذى أصدره العقاد والمازنى، واستهدفا به تقويض الأوضاع الأدبية السائدة فى ذلك الوقت، والدعوة إلى مذهب أدبى جديد، حدا معالمة فى المقدمة التى صدرأ بها بأنه «مذهب إنسانى مصرى عربى: إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان، حاصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة؛ ومصرى لأن دعائه مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية؛ وعربى لأن لفته العربية». فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً، يدير بصره إلى عصر الجاهلية<sup>(1)</sup>. وقد كانا يعتزمان إصداره فى عشرة أجزاء، إلا أنه لم يظهر منه إلا جزء الأول والثانى فقط عام 1921.

وقد اشتمل الجزءان على المقالات التى كتبها العقاد والمازنى فى الهجوم على أهم رموز المذهب الأدبى السائد آنذاك، وهم شوقي، والمنفلوطى، والرافعى، وتجاوزا هذه الرموز إلى صديقيهما عبدالرحمن شكرى، فى مقالين كتبتهما المازنى بعنوان «صنم الألاعيب» سخر فيهما من صاحبه، وأوجعه بنقده اللاذع، وذلك رداً على اتهام شكرى له، فى مقدمة ديوانه الخامس «الخطرات»، بانتحال عدد من القصائد الشعرية

الإنجليزية بعد أن ترجمها إلى العربية، وانتحال بعض المقالات والفقرات النثرية كذلك، لبعض الكتاب الإنجليز والفرنسيين، ووضعها في مقالاته ودراساته. ومع أن العقاد حاول رأب الصدع، وإزالة ما بينهما من أسباب الخلاف، فإن شكري عاد إلى ترديد هذه الاتهامات في مقالات نشرها في بعض الصحف<sup>(2)</sup>.

لم يسهم شكري إذاً في كتابه المقالات النقدية التي تضمنها كتاب «الديوان»، ومع ذلك بحسب في أوساط الدارسين على الجماعة، أو المدرسة التي سميت باسمه لسبق ارتباطه برياط الصداقة الحميمة بصاحبيه، بدأت مع المازني في أثناء الدراسة بمدرسة المعلمين العليا، بين سنة 1906 وسنة 1909 وامتدت من رفقة الدرس إلى قرابة في الفكر والروح، عبر عنها شكري في إهدائه ديوانه «أشيد الصبا» إلى المازني؛ إذ قال: «أهديك هذا الديوان هدية ود، أنشدك فيه قول أبي تمام:

**وقلت: أخ قالوا أخ من قراب** **فقلت لهم إن الشكول أقارب**  
**نسيي في عزمي ورأيي ومذهبي** **وإن باعدتنا في الأصول المناسب**

وعبر المازني امتدت العلاقة بين شكري والعقاد؛ إذ كان المازني صديقاً لكليهما. وعلى أساس من التقارب الشديد بين الشبان الثلاثة في الفكر والمزاج، والتطلع إلى تقديم إبداع أدبي جديد، وإشاعة قيم فنية مختلفة عن القيم الأدبية السائدة - غلبت نسبة شكري إلى الكتاب أيضاً، وأصبح اسم جماعة الديوان أو مدرسة الديوان، يشمل إلى جانب صاحبيه، باعتبار أنه، وإن لم يشارك فيه فعلاً، يبدو شاخصاً بأرائه وأفكاره بين سظوره، فهو الغائب الحاضر في آن واحد.

ولا نضيف جديداً حين نقول إن الأصدقاء الثلاثة كانت لهم قراءات مستفيضة في كتب التراث العربي شعراً ونثراً، وإن اللغة الإنجليزية كانت

أداة اتصالهم بالفكر الغربي في الشعر والنقد والفلسفة؛ إذ كانوا يتقنون هذه اللغة قراءة وفهما وكتابة؛ شكرى والمازنى بدراستهما لها دراسة نظامية عميقة في مدرسة المعلمين العليا، التى حظى الأدب الإنجليزي فى برامجها الدراسية بنصيب موفور، ومن بين ما درسا فيها كتاب «الذخيرة الذهبية» الذى يضم طائفة مختارة من روائع الشعر الإنجليزى، كما درسا مسرحيات شكسبير، وأشعار بيرون، وشلى، وكيتس، وووردز وورث، وكوليردج، وهازلت، وتشارلز لام، وغيرهم من أعلام الأدب والنقد فى المدرسة الرومانتيكية وغيرها، وفضلاً عن ذلك سافر شكرى فى بعثة علمية إلى إنجلترا، بعد تخرجه فى عام 1909 ومكث هناك ثلاث سنوات، زادت خلالها معرفته بالأدب الإنجليزى، وكبار كتابه وشعرائه.

أما العقاد فإنه، وإن لم ينال الدراسة النظامية مثل صاحبيه، استطاع بعصاميته وعبقريته، التى قل أن يوجد لها نظير بين الأدباء والمفكرين العرب فى العصر الحديث، أن يجسد الإنجليزية، ويطلع على كثير من آثارها، وما ترجم إليها من اللغات الأخرى، وكان ما ينشره من مقالات أدبية فى بعض الصحف سبباً فى معرفة المازنى به، وتوطيد أواصر الصداقة بينهما، ولما عاد شكرى من بعثته تم لقاءه المباشر بالعقاد، وكان قد سبق للمازنى أن عرفه به فى رسائله التى كان يرسلها إليه، وما أكثر ما تلاقى الأصدقاء بعد ذلك، واجتمعوا ليقروا أحدهم ويسمع الآخران، ثم يتباحثوا فيما وعوه<sup>(3)</sup>. وأثارت تلك العلاقة فيهم مزيداً من الظمأ إلى المعرفة، والاستقاء من ينابيعها فى العربية، وغيرها من الثقافات الأجنبية.

وكان تأثر الأصدقاء الثلاثة بما قرءوا للأدباء والنقاد الإنجليز أكثر من تأثرهم بما قرءوا لغيرهم، من أدباء أوروبا، وفى مقدمة الأدباء الإنجليز الذين تأثروا بهم شعراء المدرسة الرومانتيكية، وهذا ما اعترف به العقاد،

فى معرض الزهو والمباهاة، باختلاف منابع التكوين الشقافى بين جيل الشعراء الذى ينتمى إليه هو وصاحبه، وما ينتمى إليه شوقى وجيله، « فالجيل الناشئ بعد شوقى - كما يقول - كان وليد مدرسة لا شبه بينها، وبين من سبقها فى تاريخ الأدب العربى الحديث؛ فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى، كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إغفالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان، والطيان، والروس، والإسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين. ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى. ولا أخطئ إذا قلت إن « هازلت » هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد، لأنه هو الذى هداها إلى معانى الشعر والفنون، وأغراض الكتابة، ومواضع المقارنة والاستشهاد ». ثم يصف العقاد أسماء عدد آخر من الأدباء والمفكرين الإنجليز والأمريكن الذين أعجب بهم هو ورفاقه من الأدباء، ومن بين هؤلاء من ينتمون إلى مدرسة « النبوة والمجاز » - الاسم الذى كانت تعرف به المدرسة الرومانتيكية حينذاك - أمثال شللى، وبيرون، ووردز وورث، وكارلاي، وجون ستوروات مل، ومنهم من ينتمون إلى مدرسة أخرى قريبة منها، تجمع بين الواقعية والمجازية من أمثال تينسون، وإمرسون، ولونجفلو، وإدجار ألان بو، وويتمان، وتوماس هاردى. ويذكر العقاد أنه " قد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذى نشأوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله، ولم يكن تشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والأدب، لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل »<sup>(4)</sup>.

ولا يخفى على القارئ ما تدل عليه الفقرة الأخيرة من دفع العقاد عن نفسه وعن صديقه تهمة التقليد لأولئك النقاد والشعراء الغربيين من

منطق الغواية بالجديد، والانسحاق وراء بريقه الخلاب، فبين أنه من قبيل السائر الناضج الذي صادف ميقاته المعلوم، وتلاقى فيه الطرفان تلاقى النظراء، توافقت ظروفهم واختلف بهم الزمن، وليس تلاقى التابع المولع بتقليد المتبوع.

وإذا كان العقاد يشير إلى أن «هازلت (1778-1830) كان هو الناقد الذي تأثر به وهو ورفاقه أكثر من غيره من النقاد الإنجليز، فإن إشارته تعنى في واقع الأمر تأثرهم بكوليردج، إذ من الثابت في تاريخ النقد الإنجليزي أن هازلت يعد تابعا في نظريته الأدبية لكوليردج، وقد صرح في كتابه «محاضرات عن الشعراء الإنجليز» بأن كوليردج هو الشخص الوحيد الذي تعلم منه شيئا»<sup>(5)</sup>.

ومع الشهرة التي نالها كتاب «الديوان»، بحيث ارتبطت به حركة التجديد في النقد والشعر معا خلال القرن العشرين، فإنه لا يضمن كل ما كتب العقاد والمازني من آراء نقدية فهناك كتابات أخرى لكل منهما في النقد والدراسات الأدبية عامة، وما تركه العقاد منها أكثر وأغزر، تقتل في شكل كتب، أو مقالات أدبية، أو مقدمات لدواوين شعرية له أو لصديقيه.

الجدير بالذكر في هذا السياق أنه على الرغم من اتفاق شكري والعقاد والمازني في ريادة حركة التجديد النقدي والأدبي كان لكل منهم منزعه الفكري ومزاجه الخاص الذي يختلف به عن منزع صاحبه ومزاجه الخاص. «فإذا كان العقاد - كما يقول الدكتور محمد مندور - مفكراً عنيداً، يعرف ما يريد، ويثبت عنده في الغالب الأعم؛ وكان شكري منظوياً يستبطن ذاته، ولا يميل الغوص في أعماقها، فإن المازني يعتبر بلاريب فنان هذا الثالث، إذ كان أعنف الثلاثة انفعالاً وإسرافاً وتقلباً بين عواطفه المهتاجة في صدر حياته وقبل أن يستوى على فلسفة ساخرة في

الحياة، حتى ليصح القول بأن حياة المازنى تنقسم قسمين لا تبدو عند النظرة السطحية أى علاقة بينهما»<sup>(6)</sup>.

### عبدالرحمن شكرى (1886-1958م)

كانت النقطة المحورية التى التقى حولها أعضاء الجماعة، كما ذكرنا من قبل رفض الأوضاع الأدبية السائدة فى عصرهم، والتى كانت امتدادا للتفكير الأدبى فى عصور التخلف والضعف السابقة، واتجه الرفض إلى الشعر بخاصة؛ إذ كان هو الفن الذى غلب على الحياة الأدبية آنذاك، وحظى أصحابه، وعلى رأسهم شوقى وحافظ، بشهرة فائقة، وتأثير واسع المدى، وكانت الدعوة التى أطلقها هؤلاء النقاد، أن الشعر صوت الأحاسيس والمشاعر، وأن الشاعر لابد أن تهتز نفسه، ويتفاعل بموضوعه انفعالا يملأ عليه حوانجه، ولا يجد سبيلاً أمامه إلا أن ينفس عن أحاسيسه بقول الشعر. ردد النقاد الثلاثة هذه الفكرة فى مقالاتهم، وعبر عنها كل منهم بأسلوبه؛ حتى إن شكرى بادر إلى وضع بيت من أبيات إحدى قصائده، على غلاف ديوانه، ليكون شعاراً دالاً على طبيعة الشعر الذى يؤمن به، وذلك قوله:

ألا يا طائر الفـــــردو من إن الشعر وجدان<sup>(7)</sup>

وعبر عن هذا المعنى مرة أخرى فى قصيدته: «الشعر والطبيعة»، حيث صور ما تجيش به نفسه من عواطف متباينة، تبلغ أحياناً حد التناقض من رقة ولين، إلى شدة وعنف، والشعر صدى للنفس فى الحالتين، مثلما هو حال الريح، تتهاوى حيناً فتكون نسيماً يسرى رُخاً، وتهيج حيناً آخر فتكون عاصفة هوجاء:

ألا يا طائر الفـــــردو من إن الشعر وجدان

إذا غنت الأطيار في الأيك صُدْحًا      تفتت لأشجار الفؤاد طيود  
وللريح هبات وللنفس مثلها      تغنى رُحَاءَ فيهما وذُهور  
وما الشعر إلا القلب حاج وجيبه      وما الشعر إلا أن يثير مشير<sup>(8)</sup>

وقد بلغ من إيمان شكرى بحيوية العاطفة في الشعر، وضرورة انبشاقه عنها وحدها أن ذهب في إطار شعر العواطف، والإشادة به إلى الحد الذي جعله هو الشعر، ولا شعر غيره، يقول في ذلك «ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجددها في غيره من أصناف الشعر، وسيأتي يوم من الأيام يفبق الناس فيه إلى أنه هو الشعر، ولا شعر غيره؛ فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر»، ويبادر شكرى إلى حلاء معنى شعر العواطف، فينفى أن يكون المراد به ذلك الشعر الذي تُرصف فيه ألفاظ ميتة، تدل على التوجع والألم وذرف الدموع، فهو أصمى من ذلك، إذ يحتاج إلى ذكاء، وذهن خصب، وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها<sup>(9)</sup>.

وفي تأكيد شكرى دور العاطفة في الشعر وإلحاحه عليها بأساليب متعددة، نراه يقع قريباً مما قاله ووردز وورث في تفسير عبارته: «الشعر فيض تلقائي للعواطف القوية» حين ذكر أنه لا يعني بذلك أن الشاعر يقول الشعر، وهو في غمرة انفعاله وجيشان عاطفته، وإنما ينتظر ريثما تهدأ مشاعره، وتعود إلى حالتها الطبيعية، عندئذ يستعيد هذه المشاعر وينطلق لسانه بالشعر، فيأتي نقيضاً من فلتات الانفعال الجامح. يتحدث شكرى كذلك عن نوبات الانفعال التي تعترى الشاعر، وأنها نبغ الشعر أيضاً مثلما قال ووردز وورث، بيد أنه يخالفه في أن الشاعر عنده يظل قيد الاتزان والانضباط، ولا بأس إذاً أن يجري الشعر على لسان الشاعر في هذه الحال، فالشاعر الكبير لا ينظم «إلا في نوبات انفعال عصبى، في أثنائها تغلى أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه

ولكن تضاربا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد منه لبعضها دون بعض. أما في غير هذه النوبات، فالشعر الذي يصنعه يأتي فاتر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير»<sup>(10)</sup>.

وقد كان نضوب الشعر من العواطف في عصر شكري أو انطفاء جذوتها فيه دافعا له إلى التركيز عليها، باعتبارها جوهر المفهوم الجديد للشعر. بيد أنه لم يفتش الالتفات إلى عنصرين آخرين، رأى أنهما ضروريان لاكتمال ذلك المفهوم، هذان العنصران هما: الخيال، والذوق السليم، وعلى هذا جاء قوله: «الشعر هو كلمات العواطف والخيال، والذوق السليم، فأصوله ثلاثة متراوحة»، ويقدر ما يفقد الشعر منها بهبط مستواه الفني: «فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن؛ ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره مبتلا لا حياة له، حين حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الوزن أتى شعره كالجنين ناقص الحلقة»<sup>(11)</sup>.

وبوحى من هذا الإيمان العميق بدور العاطفة في الشعر ينكر شكري الشعر الذي ينظمه أصحابه تلبية لمطالب الآخرين، وحرصاً على إرضائهم، أو مشاركة في الحوادث اليومية كافتتاح خزان، أو بناء مدرسة، أو نشوب حريق، أو زيارة ملك، أو حفلة في نادى الألعاب، أو مجيء طيار، وما إلى ذلك من أحداث، فليس الشعر «جريدة منظومة» ومصنعاً لصناعة الأوزان. ويكشف شكري عن الدور العظيم للشاعر وما له من منزلة سامية فيقول إنه هو «الذي يحاول أن يبلغ إلى أعماق النفس، وأن يضرب على كل وتر من أوتارها، والذي تسمو معه النفس عن تلك الحوادث إلى سما الشعر، فينشقها نسيمه، وينعشها بنفحاته، ويسمعها من ألقانه، ويريق عليها من ضيائه ما يرفعها عن منزلة البهم إلى منزلة الرموز»<sup>(12)</sup>.



هذا السمو بمكانة الشاعر، واعتباره قيساً من الإلهام الإلهي أثر من آثار الفكر الرومانتيكي أو «مدرسة النبوة والمجاز»، كما جاء في نص سابق للعقاد: فالشاعر الحقيقي في عرف هذه المدرسة يخترق الحجب والآفاق، ويستشرف المجهول بعين بصيرته، فيبلغ الحقيقة التي تغيب عن سواه من البشر، وفي كلام شكرى ما يعبر عن هذه الفكرة تعبيراً صريحاً، إذ يقول: «وكل شاعر عبقرى خليق أن يدعى متنبئاً. أليس هو الذى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس فتغرى به أهل القسوة والجهل؟»<sup>(13)</sup>.

ومن مقتضيات هذه النظرة أن الشاعر الحق لا يرتبط بالحوادث اليومية الصغيرة، ولا بالأحداث المحلية التي تجري في قريته أو حتى في وطنه، فمهمومه أكبر من ذلك، إنها هموم الإنسان في كل زمان ومكان، لقد انتهى الدور الترفيهي الذي كان للشاعر في العصور الغابرة، حين كان نديماً للملوك والأمراء، يسامرهم، وشف آذانهم بما يقول من شعر يرضى أمزجتهم، أما اليوم فهو «رسول الطبيعة ترسله مزوداً بالنغمات العذاب، كى يصقل بها النفوس ويحركها، ويزيدها نوراً وناراً، فعظم الشاعر في عظمة إحساسه بالحياة، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة»<sup>(14)</sup>. ولسنا نرى إعلاء منزلة الشاعر، وتقديراً للشعر أكثر مما يدل عليه قوله: «كل شيء في الوجود قصيدة من قصائد....، والشاعر أبلغ قصائده» وهي عبارة جميلة، تترقق هي نفسها بنبض الشعر، وتستمد من روح الرومانتيكية الأوروبية التي بوأت الشاعر مكاناً علياً، وأنزلته منزلة عليا، فالشعر إلهام أو وحى يأتيه من لدن قوة غيبية، تحل فيه فتسمو بقدره على كثير من البشر. وبهذه النزعة تأثر شعراء جماعة أبوللو، فاستهل على محمود طه ديوانه «الملاح التائه» بقصيدة عنوانها «ميلاد شاعر» يقول في مطلعها:

هبط الأرض كالشعاع السني  
بعضها ساحر وقلب نبى  
لمحة من أشعة الروح حلت  
فى تجاليد هبكل بشرى  
ألهمت أصغره من عالم الحك  
مة والنور كل معنى سرى  
وحبته الهيان رياً من السحر  
ر به للعقول أعذب رى<sup>(15)</sup>

ولما كان إلحاح شكرى على أهمية العاطفة فى الشعر يؤهم بأنه لا يرى للفكر نصيباً فيه فقد بادر إلى دفع هذه الشبهة، وأشار إلى أن الشعر عاطفة وتفكير معاً، وأنه مهما اختلفت أبوابه فإن كلا منها له نصيبه من التفكير، وحكمة الشاعر هى تجاربه وخواطره فى الحياة ، تلك الخواطر التى ينضجها الشعور والتفكير.

ومن الطبيعى وقد تغيرت النظرة إلى الشعر عند شكرى، على النحو الذى بينا، أن تتغير نظرتة إلى الوصف أو التصوير الشعرى، وفى هذا الجانب يرى أن الوصف الشعرى الذى يتضمن قلباً للحقائق، أو بعداً عن كل ما هو مألوف عقلاً، ليس مقبولاً ولا مستساغاً، كقول الشاعر (الوأواء الدمشقى):

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

والبيت يتألف من عدة استعارات: التعبير باللؤلؤ عن الدموع، وبالنرجس عن العين، وبالورد عن الخند، وبالعناب عن الشفة الحمراء، وبالبرد عن الأسنان الناصعة البياض، وذلك التصوير الشعرى كله - فى رأى شكرى - عقيم فاسد لا يستثير عاطفة ولا شعوراً.

ومن المغالطات العقيمة، والخيالات الفاسدة فى رأى شكرى، أن يقول الشاعر فى الغزل إنه ذرف الغرير من الدموع، وأنه سلبخ عاماً لم يذق فيه النوم، وإن جسمه أضناه التحول والسهاد، حتى ليخشى أن يطير مع

الهواء؛ أو أن يقول في الرثاء إن السماء بكث عليه، وإن الأرض مادت لموته، وإن الليالي لا بهمة حدادا عليه. ويذكر أن حلاوة الشعر ليست في قلب الحقائق، وإخراجنا إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل، عالم يُرخص المرء لعقله أن يتنزه فيه أينما شاء، من غير خشية رقيب، بدعوى أن الشعر نوع من الكذب، «فليس الشعر كذباً، بل هو منظار الحقائق ومفسر لها، وليست حلاوة الشعر في قلب الحقائق، بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة في مكانها» (16).

وفي هذا السياق يتطرق شكرى إلى أداة أساسية من أدوات التصوير الشعري هي التشبيه، فيرفض أن يكون مجرد أداة لوصف الأشياء المادية، فمثل هذا التشبيه ليس من الوصف الشعري في شيء، وخلق به أن يسمى «الوصف الميكسكى»، وإن قيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل، أو عاطفة أخرى من عواطف النفس، أو إظهار حقيقة، ولا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لداته، وإنما يطلب لعلامة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان» (17).

والواقع أن ربط التشبيه الشعري بالعاطفة والشعور ليس إلا أثراً من آثار فكر المدرسة الرومانتيكية عند كولبرج، ومثله حديث شكرى عن التفرقة بين «التخيل»، و«التوهم»؛ فالتخيل كما يقول أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق في حين أن التوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وذلك هو ما ذهب إليه كولبرج أيضاً، وإن زاد تفصيلاً، بتقسيم الخيال إلى «خيال أولى» و«خيال ثانوي» كما ذكرنا من قبل. والمثال الذي قدمه شكرى للتوهم قول أبي العلاء في ديوان «سقط الزند»:

واهجم على جنح الدجى ولوائه أسد يصول من الهلال بمخلب (18)

ففى البيت تشبيه ضمنى يقوم على تصوير الليل المظلم، مشتملاً على الهلال بشكله المعقوف، بصورة الأسد بمخيله المخيف. لقد استحسن البطلبوسى - أحد شراح الديوان - هذا التشبيه معتبراً إياه من النوادر، أو على حد تعبيره: «إنه مخترع ولم أحفظه لغيره»، لكن شكرى استسخره، وعده مثلاً للوهم، كما قدمنا، إذ إن أبا العلاء افتعل علاقة المشابهة بين الطرفين، وتمثلها تمحلاً، دون أن يكون لها أصل فى الواقع، أو يكون نابعا من عاطفة صحيحة.

وبالمثل كان رأيه فى تصوير شعري آخر للمعري، وذلك قوله فى النجم المسمى بـ «سهيل»:

ضربته دما سيوف الأعادى      فيكت رحمة له الشعريان

والأصل أن هذا النجم، كما جاء فى كتب التراث، «يوصف بأنه أحمر، وكانت العرب تقول إن الشُعريين أختاه، وتسمى إحداهما «الشُعوى العبور» والأخرى «الشعري الغميص»، وكنت الثلاثة مجتمعة، فانهدر سهيل فصار يمانياً، وتبعته العبور، فعبرت إليه المجرة فهى تنظر إليه، وفى عينها عبرة أى دمة؛ أما الغميصاء فقد بقيت فى المجرة فهى لا تنظر إليه، وقد غمصت عينها من كثرة البكاء، فهى أقل نوراً من العبور، وجعل سهيلاً لاحمراره واعتزاله الكواكب الشامية، كأنه قتيل مضرج بالدم، وجعل الكواكب الشاميه كأنها أعاد للكواكب اليمانية، فلذلك ضرب سهيل بالدم لأنه بعضها، وبين اليمانية والمضربة أحقاد قديمة وعداوة عظيمة»<sup>(19)</sup>. وهكذا جعل المعري حمرة «سهيل» ناشئة عن هجوم أعدائه من الكواكب الشامية عليه، وضربهم له بسيوفهم حتى تلتطخ بدمائه؛ من أجل ذلك بكت أختاه «الشعريان» أسى وحرناً عليه. وفى رأى شكرى أن هذا التصوير الشعري وليد الوهم أو التوهم كسابقه،

وليس كشفاً لحقيقة كامنة، أو نابعاً من شعور صحيح فى نفس أبى العلاء.

ويضرب شكرى مثالا للتخيل بأن يقول قائل «إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء»، ثم يعقب ذلك بقول البحترى:

كالكوكب الدرى أخلص ضوءه      حلك الدجى حتى تألق والمجلى<sup>(20)</sup>

فهذا التشبيه - كما يقول - تفسير لحقيقة وإيضاح لها. ومن صور الخيال الصحيح أيضاً عنده قول الشريف الرضى:

ما للزمان رمى قومي فزعزعهم      تطاير القسب لما صكه الحجر

(القسب: قذح ضخم غليظ)

فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإباء الذى اصطك به حجر فحطمه، فلن يعود إلى سابق عهده فى القوة والصلابة كما كان، وهكذا قومه سوف يتعذر الشام شملهم، وعودتهم أقرباً، كما كانوا قبل أن يدب الخلاف بينهم، وتنغرق كلمتهم، فالصورة التشبيهية توضح حقيقة لا خلاف عليها.

وليس الخيال عند شكرى مقصوراً على التشبيه، بل يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها أيضاً، وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهى بالرغم من ذلك تدل على ضالة خيال الشاعر.

وقد تخلو من التشبيهات ومع ذلك تدل على عظم خياله، وتكون من أروع الشعر وأقواء تأثيراً فى النفس. هذا مويلك المزموم (أحد شعراء العصر العباسى) يرثى امرأته التى رحلت عن الدنيا، وخلفت وراءها بنتاً صغيرة، فقال يصف حال هذه الطفلة بعد موت أمها:

فلقد تركت صغيرة مرحومة      لم تدر ما جزع عليك فتجزع

لقدت شمائل من لزمالك حُلوة      فتسببت تُسهر أهلها وتُفجّع  
وإذا سمعتُ أنينها في ليلها      طفقت عليك شئون عينيَ تدمع<sup>(21)</sup>

الوصف الشعري لا يتجاوز تقديم ما حدث ويحدث من تلك الطفلة، التي فقدت أمها في سن باكراً لا تعي فيها معنى الحزن والجرح، إلا أن سلوكها وأفعالها هو الجرح بعينه، فبسبب ما فقدته من حنان الأم، وصادق عطفها، وحسن رعايتها تظل طوال الليل مسهدة في مضجعها، لا تنام ولا تنيم، مستثيرة بذلك لدى أهلها إحساساً عميقاً بالهم والفجيع، وإذا سمع أبوها أنينها في الليل انهمرت دموع عينه أسى وحزناً عليها. ويعلق شكرى على ذلك فيقول إن الشاعر «لم يعلمك شيئاً جديداً لم تكن تعرفه، ولم يبهز خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغلطات المعنوية، ولكنه ذكر حقيقة، ومهارته في تخيل هذه الحالة ووصفها بدقة، وهذا أجل التخيل»<sup>(22)</sup>.

ومن هذا الخيال اللطيف قول ابن الدُمَيْثَةِ في وصف حياء الحبيب:

بنفسي وأهلي من إذا عرضوا له      ببعض الأذى لم يدر كيف يجيب  
ولم يعتذر عذر الهريء ولم تزل      به سكتة حتى يقال: مريب

فالشاعر يمجّد حبيبه الذي يلجمه حياؤه وأدبه الرفيع عن الرد على من يسيئون إليه، ويتهمونه بما هو منه براء، ويظل على حاله من الصمت، لا يحير جواباً حتى يصبح مظنه الشبهة والريبة. فهذا الوصف الشعري، على بساطته، يصل إلى أعماق النفس وبهزها هذا، «والشعر ما أشعرك، وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً»<sup>(23)</sup>.

ومن جوانب نظرية الشعر التي تطرق إليها شكرى الصياغة اللغوية، فهو من ذهبوا إلى القول بأن لغة الشعر ينبغي أن تكون فخمة جليلة، ولا يعني ذلك أن تكون غريبة غير مألوفة؛ وينعى على من

يخلطون بين الفخامة وحسن الديباجة، وغراية المفردات والألفاظ، في حين أن فخامة العبارة لا تستلزم استخدام مفردات غريبة؛ فقد يكون الشعر جزلاً فخماً، ومع ذلك يخلو من الكلمات الغريبة، أو يقل وجودها فيه، وأوضح دليل على ذلك المعلقات فهي أسلس وأجزل شعر الجاهليين باستثناء الغزل، وهي في الوقت ذاته أقل غراية وتعقيداً، وأفخم شعر الشريف الرضى ما لم يتكلف فيه الغريب، فإذا جئنا إلى شعر الحريري في مقاماته وجدناه حافلاً بالغريب، ولا يكسبه ذلك رونقاً وجمالاً، بقدر ما يطبعه بطابع الثقل والتكلف. ويخلص شكرى إلى أن للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح، سواء أكان غريباً أم معهوداً أليفاً، وليس أن يتكلف بعض الأساليب».

ويرفض شكرى تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة، على أساس كثرة الاستعمال وقلته، فالشريف ما قل استعماله، والوضيع ما كثر استعماله وتداولته الألسنة. والرأى عبده أن الفصل في الحكم على الكلمة بالشرف أو الوضاعة هو السياق، فاللفظة التي يستدعيها السياق هي اللفظة الشعرية أيا كان مقامها من كثرة الاستعمال أو قلته، «عشرف الكلمة في دلالتها على المعنى، وفي وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر، لا في غرابتها، فلو كانت الكلمات وضیعة، بأن تلوكها الألسن، فيزرى بها ذلك لأزرى باللغة العربية أن لا كتها الألسن هذه العصور الطويلة» (24).

وما يشهد لذلك أننا نجد أجل الشعر قد كثر استعمال عباراته كقول المتنبي:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه  
تجرى الرياح بما لا تشتهي السفن  
وقول أبي العلاء:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد  
وقول أبي نواس:

إذا امتحن الدنيا لهيب تكشفت له عن عذو في ثياب صديق  
ويستشهد شكرى بشعر الشعراء الغزلين من أمثال جميل، وكثير،  
وابن الدمينه وغيرهم، ويرى «أن الشاعر الكبير يأتي بالأسلوب رائعا  
جليلاً من غير تكلف. أما المبتدئ فهو الذي يتكلف الغريب، كي يخفى به  
ركاكة عبارته، وكذلك الوزان يتكلف الغريب كي يخفى به جمود طبعه  
وقلة معانيه» (25).

والواقع أن ربط حسن الكلمة بموقعها من السياق فكرة التفت إليها  
عبدالقاهر الجرجاني قديماً في كتابه «دلائل الإعجاز»، وبنى عليها نظريته  
في النظم، ويغلب على الظن أن شكرى تأثر بها؛ إذ كان هذا الكتاب، من  
أهمّات الكتب التراثية التي حازت إعجابه وإعجاب صاحبيه المازني  
والعقاد.

النقطة الأخيرة في حديث شكرى عن الشعر تتعلق ببناء القصيدة،  
وهو في هذا الصدد يؤمن بتراطيب العمل الشعري وتماثل أبياته معنوياً  
وفنياً، مخالفاً بذلك التقليد السائد الذي كان امتداداً لما كانت عليه  
القصيدة العربية في عصورها الماضية، من اعتبار البيت وحدة مستقلة.  
خالف شكرى عن ذلك، وذهب إلى أن قيمة البيت إنما هي في الصلة بين  
معناه، وموضوع القصيدة، فهو جزء مكمل لها، ولا يصح أن يكون شاذاً  
عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. ويتجلى إيمانه بهذه الوحدة  
في تشبيهه لها باللوحة التي يبدعها النقاش، ويوزع فيها الأضواء  
والظلال بمقادير متناسقة، ويمضى شكرى في تشبيهه هذا إلى مداه، فيقول  
إن الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي



يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً، وكما أنه ينبغي للنقاش من أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير»<sup>(26)</sup>.

ولسنا ندعى بهذا أن شكرى كان سباقاً إلى الدعوة إلى وحدة العمل الشعري وتناسق بنائه، وإنما هي إشارة فحسب إلى ما أسهم من أفكار أساسية في نظرية الشعر، بغض النظر عن مدى حظها من الطرافة والجدّة، إلا فإن التشبيه السابق سبق أن استخدمه ابن طباطبا العلوي المتوفى في أوائل العقد الثالث من القرن الرابع الهجري؛ إذ يقول في معرض حديثه عن صناعة الشعر: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره بشراً... ويكون كالنساج الحاذق... وكالنقاش الرقيق الذي يصع الأصباغ في أحسن تفاسيم نقشه، ويُشيع كل صبغ منها حتى يتصاعق حسه في العيان»<sup>(27)</sup>.

وفي العصر الحديث، وقيل أن يقول شكرى مقالته السابقة، عبر خليل مطران (1871-1949م) عما يرى في القصيدة العربية من فقدان الترابط بين معانيها، والتلاحم بين أجزائها، وعدم وجود مقاصد عامة تقام عليها أبينتها، وتوطّد أركانها، على الرغم مما تشتمل عليه أحياناً من معان سامية قيمة، تشبه ما يجتمع في المتاحف من نفائس، لكن بلا صلة ولا تسلسل<sup>(28)</sup>؛ وإذا أدرك هذا الخلل فقد سعى في شعره إلى تلافيه، وأعلن ذلك في مقدمة الجزء الأول من ديوانه الذي نشره عام 1908، فقال: قال بعض المتعنتين الجامدين، من المنتسبين الناقدين، إن هذا «شعر عصري» وهموا بالابتسام.

فيا هؤلاء: نعم. هذا شعر عصري. وفخره أنه عصري، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر.

هذا شعر ليس ناظمه بعبد، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده. يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها، وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها..»<sup>(29)</sup> وربما لم يصف شكري إلى ما قال مطران شيئاً فيه غناء كبير.

### عباس محمود العقاد (1889-1964م):

على الرغم من اعتراف العقاد بانصاله المباشر هو وصاحبه بالثقافة الأوروبية، وقراءتهم أعمال كبار أدباها وشعرائها، وتفآخره بتميز حيله من الشعراء في هذا الجانب على جبل شوقي وأضرابه كما أسلفنا القول - فإن تأثره بما قرأ اختلف في طبعه ونكوبه عما كن عند زميليه، فقد كن يتشرب ما يقرأ ويتمثله تمثلاً جيداً، حتى يشرح بنفسه، ويغدو جزءاً من كيانه، فتأتى آراؤه بعد ذلك - كما يقول الدكتور محمد مندور - وكأنها منبعثة عن ذاته تلقائياً. تقرأها فتطالع فيها شخصيته وفكره الخاص الذي لا يعزى لأحد سواه<sup>(30)</sup>. ولعله وعى هذه الحقيقة عن نفسه، فعبر عنها في مقدمة كتابه «مراجعات في الآداب والفنون» تعبيراً ينم عن إحساسه العام بالتفرد والإعجاب بالذات، إذ قال: «وسواء أكانت المناسبة التي تدعوني إلى الكتابة كلمة استوقفتني في كتاب، أو رأياً سمعته من قائل، أو مشاهدة حركتني إلى البحث فليس شيء من ذلك بفاصل الفكرة عن جذوعها التي نهت عليها، ولا هو مخرجها عن الأصل الذي امتزجت فيه أيامها بأيامي، واتصلت سيرة حياتها بسيرة حياتي؛ فلو أن للخواطر يوم بعث تردُّ فيه إلى مناشئها لخلت أن ستبعث معي في

جسد واحد، يوم ينفخ في الصور الموعود، أو لعادت معي حيث كنا في الحياة، ولو كان لها ألف شبه يربطها بأراء المرتئين، وكتابات الكاتبين، فإنما أنا عشتها وغذوتها، فلا أتخيل قائماً بغيرها، كما لا يستطيع أحد أن يتخيل جسده قائماً بغير أعضائه، أو يتخيل رأسه ويديه وقدميه، وسائر جوارحه راجعة يوم القيامة إلى جثمان غير جثمانه.

ولقد يرى بعض الناقدين أنني متأثر بما أقرأ فيما أكتب، وأنى أنحو هذا النحو أو ذاك مما أعجب به من أراء المفكرين وأنماط التفكير، فليس لي أن أقول في هذا الرأي إلا أنني أعلم غير ذلك من شأني، وإنني لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءاً من الحياة، ونوعاً من الأوبة. فليس يسرني أن تنمى إلي أفكار كل من أقلت هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء، إذا كانت غريبة عني، بعده النسب من نفسي، كما لا يسرني أن ينزل لي كل من في الأرض عن أبنائهم وبناتهم، ولو كانوا أبناء سادة وذرية ملوك» (31).

وقد يكون في هذا الكلام قدر من المبالغة والإحساس الزائد بالذات الذي عرف به العقاد، بيد أننا نرى أنه لا ينكر تأثره بما يقرأ للآخرين جملة وتفصيلاً، فذلك ما لا يمكن قبوله، وما هو ضد طبيعة النمو والتطور في الفكر الإنساني، فالأفكار تتلاقح ويخصب بعضها بعضاً، والتأثر بالآخرين والتأثير فيهم أمر حيوي، لا تتقدم الحضارة الإنسانية إلا به، لكنه التأثر الواعي الرشيد الذي ينول إلى تمثّل كامل لما عند الآخرين، حتى يستحيل عصارة جديدة أشبه برحيق الأزهار الذي يمتصه النحل ليخرج بعد ذلك عسلاً مصفى، مختلفاً كل الاختلاف عن مصادره التي تغذى عليها.

وأنت ترى مصداق ذلك في أول معلم من معالم نظرية الشعر عنده وفي مواضع أخرى سنشير إليها في حينها؛ ففي تعريف العقاد للشاعر

نرى أنه إذا كان قد اتفق مع زميليه شكري والمازني، في صدور الشاعر عن العاطفة والشعور، متأثراً في ذلك مثلهم بما قال الرومانتيكيون الإنجليز وغيرهم، فإنه لم يقتف خطا ووردز وورث، مثلما فعل شكري الذي توشك عبارته في هذا الصدد أن تكون ترديدا لما قال ووردز وورث، وإنما نرى العقد ينهج نهجاً مستقلاً، يؤكد أصالته في التفكير والنظر؛ ففي حديثه عن هذا المعنى برّد اسم الشاعر في العربية إلى دلالة المعجمية التي يشترك فيها مع الشعور، وهو أمر انفردت به العربية بين لغات العالم؛ فليس الشاعر إذاً من يأتي بكلام موزون مقفى فحسب، ذلك ناظم أو غير ناظم؛ وليس هو الذي يستخدم ألفاظاً جزلة وعبارات فخمة، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب، وليس هو الذي يأتي برائع المجازات وبعيد التصورات، ذلك رحل ثاقب الذهن حديد الخيال، إنما الشاعر من شعر ويُشعر. قال العقد ذلك في كتاب من أوائل كتبه، وهو «خلاصة السومية» الذي صدر سنة 1912 ثم أعاده مرة أخرى بعد أكثر من ثلاثين عاماً، في مقال له بعنوان «معراج الشعر»<sup>(32)</sup>.

وفي تقديمه للجزء الثاني من ديوان شكري «لآلئ الأفكار» في العام التالي مباشرة أي عام 1913<sup>(33)</sup> ردد هذا المعنى مرة أخرى، فذكر أن الشعر هو «ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها»؛ وعن هذا المفهوم صدر في تحديده لدلالات بعض المصطلحات التي كانت تتردد في عالم الشعر آنذاك مثل: «الشعر المطبوع»، و«شعر التقليد»، و«الشعر العصري أو الجديد».

فالشعر المطبوع هو الذي يعبر عن ذات الشاعر وأحاسيسه الخاصة، فهو «قطعة من النفس»؛ لهذا يكون أعمق تأثيراً، وأغنى فائدة في حياة الفرد والمجتمع؛ في حين أن شعر التقليد شعر لا ينبع من الذات، وإنما يحاكي الشاعر فيه غيره من الشعراء، ويقتفى آثارهم، فلا جدوى منه،

ولا يتجاوز أثره القرطاس الذي يكتب فيه، أو المنبر الذي يلقي عليه، فشتان - كما يقول - بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو قطعة من طرس» (34).

وجرياً على عادة العقاد في تقديم أفكاره بأساليب متنوعة، وتأكيداً بضرب أمثلة لها من عالم الحس والمشاهدة، نراه يمضي في جلاء الفرق بين غطي الشعر السابقين، مشيراً إلى أنه فرق ما بين الصدق والادعاء، أو فرق ما بين الأصالة والزيف، ونقتبس هنا نص كلامه الذي أردف به ما سبق، قال: «الشاعر العبقري معانيه بناته، فهن من لحمه ودمه، وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته فهن غريبات عنه، وإن دعاهن باسمه، ولا يشر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد، كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع في تنميقه، ويصبغها أحسن صبغة، فيشم منها عبق الوردة، ويرى لها ثوبها ورواها، ولكنها عقيمة لا تنبت شجراً، ولا تخرج شهداً، وتبقى بعد هذا الإتقان في المحاكاة زخرفاً باطلاً. ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناحى العواطف على احتلاقيها، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها» (35).

ومن المفهوم العاطفي للشعر أيضاً جاء بيانه لمعنى الشعر العصري أو الجديد؛ فهو يرفض وصف الشعر بأنه «عصري» أو «جديد»، لمجرد حديثه عن بعض المخترعات الحديثة، كالقطار أو الطائرة مثلاً. وفي المقابل يرفض أيضاً أن يوصف الشعر بأنه «قديم» لأنه يصف الإبل والصحراء، وما إليها مما يتصل بحياة العرب القدماء، أو كان من قبيل المديح أو الهجاء وغيرهما من الأغراض التقليدية الموروثة؛ وإنما مناط الأمر في هذا هو طبيعة إحساس الشاعر بموضوعه، وكيفية استجابته له، بغض النظر عن كونه من آثار القدماء، أو ابتكار المحدثين؛ ومن ثم جاء قوله عن الشعر إنه «التعبير الجميل عن الشعور الصادق».

وهي عبارة تتسم بالإيجاز والوضوح ، كتلك العبارة التي جرت على لسان ووردز وورث «الشعر تدفق تلقائي للعواطف القوية»، وإذا كان العقاد قد تأثر بها فقد جاء تأثره على طريقته، في تمثل أفكار الآخرين التي تخرج في النهاية خالصة النسب إليه. ويتجلى هذا فيما فطن إليه من عنصر التوصيل اللغوي الذي أغفله ووردز وورث. وطبقاً لمقولة العقاد هذه يصدق الشعر على كل ما تحقق فيه المعيار السابق، وإن كان مديحاً أو هجاءً، أو وصفاً للإبل والأطلال، أما ما لم يتحقق فيه ذلك فليس بشعر، وإن كان قصة، أو وصف طبيعة، أو مخترع حديث<sup>(36)</sup>.

ولا يتعارض وصف «عصرية» الشعر هنا، مع ما قاله في موضع آخر من أن المعول عليه في وصف الشعر بأنه «عصري» إنما هو كيفية الوصف «ووجهه النظر»<sup>(37)</sup>؛ ذلك أن كيفية الوصف ووجهة النظر ليست إلا استجابة الشاعر النسبية لما بصوره. وصدق إحساسه به.

## موضوعات الشعر:

وتأثير المفهوم العاطفي للشعر أيضاً تغيرت النظرة إلى «الموضوعات الشعرية» عند العقاد، فهو يرفض أن تكون هنالك موضوعات شعرية، وأخرى غير شعرية؛ الأولى موضوعات فخمة جليلة، والأخرى مبتذلة متدنية، ويرى أن المعول عليه في كل الحالات مدى الإحساس بالأشياء، وفي ذلك يقول: «إن إحساسنا بشئ من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويث فيه الروح، ويجعله معنى «شعرياً» تهتز له النفس، أو معنى زريباً تصدف عنه الأنظار، وتعرض عنه الأسماع، وكل شئ فيه شعر إذا كانت فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور»<sup>(38)</sup> ويستوى بعد ذلك أن يكون ذلك الشئ جليلاً مهيباً، أو مألوفاً مبتذلاً: «فليست الرياض وحدها، ولا البحار، ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة

لتنبيه القريحة، واستجاشة الخيال، وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام التخيّر المستحضر، أو كالمعدم الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء»، ثم يحدد الموضوع الذي يصلح أن يكون مادة للشعر، وفقاً للاعتبار السابق، فيقول: «كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبت فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة»<sup>(39)</sup>.

يستدير العقاد إلى الموضوع مرة أخرى، ويقلب النظر فيه، ليؤكد أن المعول عليه في العملية الإبداعية إنما هو طاقة الخلق الشعري عند الشاعر ذاته، ومدى ما تكون عليه من كفاءة واقتدار، فهي تتدفق بالشعر في أي موضوع يهتز له الشاعر، وتتفعل به نفسه ولو كان تافها مبتذلاً، في حين يتعثر ضعيف الموهبة أمام أحل الموضوعات وأعلاها شأنًا، ويؤكد العقاد هذا المعنى بمثال سرقته من واقع الحب، إذ يقول: «والجائع السليم الذي يزدرد الرغبة القدر يحس في أكله من اللذة والاشتها، ما لا يحسه من يجلس إلى المائدة الفاخرة، وهو متخوم أو مغمود، وإنما اختلفت الرغبة واختلف الاشتها، فاختلف الذوق والشعور»<sup>(40)</sup>.

ولم يقف العقاد عند حد الدعوة النظرية لفتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات، وإنما أیدها بالتطبيق والممارسة العملية، فراح يقول شعراً في موضوعات لا تشغل تفكير أحد، مثل: «واجهات الدكاكين»، و«عسكري المرور»، «الفنادق»، «بعد صلاة الجمعة»، «كواء الشياطين»، «سلع الدكاكين»، «متسول»، وما إلى ذلك من موضوعات، وجمع عدداً غير قليل من تلك القصائد، ووضعها في ديوان واحد، بعنوان لا تخفى دلالتها، وهو «عابر سبيل»، فعابر السبيل - كما يقول - «يرى شعراً في كل مكان إذا أراد؛ يراه في البيت الذي يسكنه، وفي الطريق الذي يعبره كل

يوم، وفي الدكاكين المعروضة، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية، ولا تحسب من أدوات الفن والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه صدى مجيباً في خواطر الناس»<sup>(41)</sup>.

إزاء هذا التوجه للعقاد في فتح أبواب الشعر أمام كل الموضوعات، أباً ما كانت تافهة أو مبتذلة، نتذكر ما قلناه سلفاً من حرصه على أن تكون آراؤه خالصة النسب إليه، مهما بدا من شبه بينها وبين أفكار الآخرين؛ ولعل هذا سبب ما نراه من اختلاف بين النقاد والباحثين حول مصدر هذه الفكرة عنده؛ فمن قائل بأنها ترجع إلى ابن الرومي، فهو الذي وجهه هذه الوجهة، إذ كان من شعرائه المفضلين، كما كان مفضلاً عند صاحبه المازني كذلك، ودفعهما الإعجاب به إلى الكتابة عنه. وقد ضرب بسهم وافر في هذا النمط من المشاهدات اليومية العادية - أي شعر عابر السبيل، فقال فيها مقطوعات شعرية، كتلك التي قالها في «الخباز» و«الأحذب» وغيرهما<sup>(42)</sup>.

ومن قائل بأن العقاد أخذ فكرة ديوانه من شاعرين «أحدهما ووردز وورث في ديوان «قصائد غنائية»؛ حيث أكد في مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنساناً، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادي. وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقاً صحيحاً، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعتها المألوفة، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيين البسطاء. والثاني توماس هاردي الذي كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعاً لقصائده، فنظم قصائد مثل: في فندق At An Inn، وغرفة الانتظار In a Waiting Room، ومنزلان The two Houses، وعلى



محطة القطار At the Railway Station Upway ولم يفت صاحب هذا الرأي أن يصل العقد ببعض شعراء العربية القدامى أيضاً، مثل ابن الرومي الذي ورد ذكره من قبل، وغيره من الشعراء، فقال: «وقد صاغ العقد هذه التأثيرات صياغة عربية على غط ابن الرومي في وصف أحداث الحياة العامة، وأبى العتاهية في سهولة اللغة، وغيرهما من شعراء العامة في القرن الرابع للهجرة»<sup>(43)</sup> وكأنما أراد أن يجمع، في مصادره التي تأثر بها، بين مصادر أوروبية ومصادر عربية، وليس بعد ذلك زيادة لمستزداً

ونحن نرى أن اتساع دائرة تأثير العقد على هذا النحو، وتعدد خطوطها ومصادرها إنما يؤكد غلبة عنصر الذاتية عنده، وطغيان شخصيته الفكرية على ما يصب في وعيه من هنا أو هناك من ألوان المعارف والثقافات، فهو لا يتفاد لكل ما يأتيه، وإنما يتلقى ويهضم ويضيف، بحيث تجرى الأفكار على قلمه في النهاية ممهورة بتوقيعه وحده، وتلك آية الأصالة الحقيقية.

## الشعر بين العاطفة والفكر:

وإذا كانت دعوة ووردز وورث إلى ربط الشعر بالعاطفة قد أثارت بين مواطنيه وقرائه في إنجلترا، تساؤلاً حول نصيب الفكر في الشعر، ودوره فيه فإن هذه الدعوة نفسها التي تبنتها جماعة الديوان في مصر قد أثارت شبهة قريبة؛ إذ بالغ بعض الناس في الإيمان بها، حتى ذهبوا إلى القول بأن «الشعر وجدان»، وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر، وإلا قيل في شعره إنه كلام لا بوحية الوجدان وكان على الذين يقودون دعوة التجديد أن يجلبوا حقيقة الموقف. وقد قدمنا رأى شكرى في هذا الشأن، وإيمانه بأن الشعر عاطفة وفكر معاً، وبالمثل كان رأى العقد متفقاً، في مجمله، مع رأى صاحبه، لكنه تميز عنه باستفاضة القول، ووسط الحججة، والاعتماد

على منطق العقل الذي لا يسع القارئ إلا التسليم به في أكثر الأحيان؛ فهو يبدأ بالتندر على أصحاب المقولة السابقة ويسفه رأيهم قائلاً: «أى وجدان؟ إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال، وهو ألزم سؤال. فالإنسان الهمجي له وجدان وله شعور، ولكن وجدانه كوجدان الحيوان، وشعوره لا يرتقى إلى طبقة التعبير الجميل أو غير الجميل. والإنسان الصوفي له وجدان وشعور، ولكنه إذا عبر عن وجدانه وشعوره دق تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين»<sup>(44)</sup>.

ثم يدلف إلى التفكير فيراه أمراً جوهرياً في الإنسان، ويشير إلى أن الحقيقة التي لا مرأ فيها «أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير»<sup>(45)</sup>، يشهد لذلك أدب الفحول من شعراء الأمم المختلفة، أمثال شكسبير في الإنجليزية، وجيته في الألمانية، والخبام في الفارسية، وأبي الطيب المتنبي في العربية، بل إنه يقول عن رباعيات الخيام إنها «يصح أن تسمى «فكر الخيام»؛ لأن الرباعية منها تدور على فكرة أو خلاصة أفكار، ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين».

وشعر المتنبي خير نموذج لذلك في العربية، فليس في قصائده قصيدة واحدة يقول القائل إنه أهمل الفكر فيها، وإنها وجدان بغير تفكير. وكثيراً ما يصوغ قضية من القضايا في بيت واحد، أو بيتين كما في قوله:

وإذا لم يكن من الموت يد      فمن العجز أن تكون جباناً  
وقوله:

وإذا أتتك منمتى من ناقص      فهي الشهادة لى بأنى كامل  
وقوله الذي يستوفي فيه أنواع من تصفو له الحياة في هذا العالم:

تصفو الحياة لجاهل أو غافل      عما مضى منها وما يتوقع

ولمن يخالط في الحقائق نفسه ويسومها طلب المحال فتقطع

وينتهي العقد في هذا الصدد إلى تقرير بعض الحقائق الخاصة بملكتي التفكير والإحساس عند الإنسان؛ فكلتاها جزء من طبيعته وتكوينه، وليس حظ من كل منهما واحدا عند كل الناس. إلا أن نقص إحداها لا يكون لحساب الأخرى، فنقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان، وزيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة.

ومن جهة أخرى قد «ينقص فكر الإنسان، وينقص حسه على السواء»، وهنا تأتي حقيقة أخرى، أسس عليها العقد حجته في تأكيد دور الفكر في الشعر، وتكمن في امتزاج عمل الملكتين وتشابكهما في نفس الإنسان، وتلك مزية من مزاياه وهو دائما يحس حين يفكر، ويفكر حين يحس، فليس هو بإسان كامل إذا خلا من التفكير، ولا يكون الأدب كاملاً، حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مرابيه» (46).

بل إن العقد تقدم إلى ما هو أبعد من ذلك؛ إذ قرن الشعر بالفلسفة في ضرورة الفكر، والخيال، والعاطفة لكل منهما، مع اختلاف في النسب، وتغاير في المقادير. «فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة، ولكنه أقل من نصيب الشاعر، ولا بد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف، فلا نعلم فيلسوفاً واحداً حقيقاً بهذا الاسم كان خلواً من السليقة الشعرية، ولا شاعراً واحداً يوصف بالعظمة كان خلواً من الفكر الفلسفي. وكيف يتأتى أن تعطل وظيفة الفكر في نفس إنسان كبير القلب، متيقظ الخاطر، مكتظ الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم؟ إنما المفهوم المعهود أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية، ورسد الحقائق والمذاهب في كل عصر نبغوا فيه» (47).

وإيماناً من العقاد بأهمية الفكر في تكوين الشاعر العظيم - إلى جانب دقة الشعور ولح الخيال بالطبع - جاء وصعه للمتنبي بأنه من شعراء العربية العظام. والشاعر العظيم عنده هو الذي «تتجلى في شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلايتها وأسرارها، أو أن يُستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة، ومذهب في حقائقها وفروضها، أيأ كان هذا المذهب، وأيأ كانت الغاية الملحوظة فيه.

فإذا جمع الشاعر بين الأمرين - أي إذا رسم لنا صورة كاملة للطبيعة وشرع لنا مذهباً خاصاً في الحياة فذلك هو الشاعر الأعظم الذي ندر أن يجود الزمان بمثله»<sup>(48)</sup>، ولا يكاد عدد هذا النوع من الشعراء في جميع الأمم يبلغ أصابع اليدين.

وحين يشرح العقاد طبيعة التكوين العكري والشعوري للشاعر العظيم التي يستحق بها هذه المرتبة يراه عمى في اتجاه الرومانتيكية التي خلعت على الشاعر معنى التجلي وما يرتبط به من الإلهام. لكنه لا يستخدم هذه الصفة، وإنما يعمد إلى بعض التشبيهات الحسية الدالة على الوصول إلى أدق الأسرار المحتجبة، ويلوغ أبعد آفاق المجهول في الكون والحياة. استمع إليه يقول: «ذلك أن نفس الشاعر العظيم كذلك المصورة الفلكية التي يرصدها الفلكيون لالتقاط أشعة النور من أبعد السموات وأظلم الآفاق: نفس صحيحة الإحساس، قوية لا يغيب عنها قريب ولا بعيد، ولا ظاهر ولا باطن مما يحيط بها من مشاهد الحس والخيال، وليس يفوتها علم شئ دق أو جل، مما توحى به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار، فإذا اتجه الشاعر العظيم إلى الطبيعة فهو الذي يسمعك الخليفة الأولى منقولة في لفظ، والسموات والأرضين منظومة في وصف، وبیشك من هذه الدنيا الإلهية نبضات أغوارها، وصدحات أفلاكها، وما توسوس به، وما تزمجر من نغمات رضاها وغضبها، وألوان تسابيحها

وتعاويذها... أو هو يكتب لك «بهيروغليفية» الإلهام كل ما في معجم الطبيعة من الكلمات والرموز، وكل ما يجري به لسانها المورى المفلغز من الأسماء والحروف، فإذا الطبيعة بقضها وقضيضها مجموعة لديك، وإذا بك تعيش في كل ناطقة وصامتة، وكل متحركة وساكنة من ذلك العالم السرمدى الرحيب»<sup>(49)</sup>.

وإذا كان الشاعر العظيم بهذا المستوى من سمو الفكر وعمقه، وشمول المعرفة وسعتها، والإجادة في كل أفانين الشعر، وتلبية كل ما يعتلج في النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس فمن المنطقي إذاً أن يكون من دونه من الشعراء أدنى شأنًا، وأقل منزلة، أولئك الذين لم يوهبوا من طاقة الإبداع مثل ما وُهب؛ فكل منهم إنما يجيد عزف نغمة واحدة من أنغام الشعر، ولا يكاد يجيد نغمة أخرى سواها، فمنهم «من يطربك متغزلًا، أو من يعحبك واصفًا، أو من شحوك شاكيًا أو راثيًا، أو من تستمع له فتحلو لك نغمته في بعض مذهبهم، ولكك لا تلقى عنده مستمعاً في غير الباب الذي تستحسنه منه، فهؤلاء الشعراء تستريح النفس إليهم في حالة من حالاتها، وتنسلى بهم في بعض نوياتها، غير أنها لا تشعر بعظمة فيهم، حين تنصت إليهم، وهي على حق فيما تراه» فإن الشاعر الذي لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموسيقية التي ليس فيها غبر فرد وتر، فهي تنطق بصوت واحد من أصوات هذه الحياة، ولكنها لا تتسع لتمثيل روايتها الكبرى بأصواتها المتنوعة، وأصدانها المختلفة المتجاوبة»<sup>(50)</sup>.

### مقاييس نقدية:

يستطيع القارئ المتأمل لما كتب العقاد من دراسات كثيرة متنوعة في مجال الأدب والنقد، وجمع فيها بين التنظير والتطبيق أن يستبصر

ملاحم رؤيته النقدية، ويرصد عددا من المقاييس الفنية التي كان يستند إليها، وينطلق منها. وكان لشعر شوقي - أبرز شعراء العصر الحديث - من دراسته وتحليله، نصيب موفور، وإن شئنا قلنا إنه كان المضمار الواسع الذي صال فيه العقاد بقلمه وجال، ومع ما شاب تلك الممارسات النقدية من تحامل حيناً، وتعسف حيناً آخر، كانت تجربة غنية ولا شك، دفعت حركة التجديد دفعة قوية إلى الأمام، وأسفرت عن ظهور المقاييس التي ألمحنا إليها، والتي كتب لها الذبوع بعد ذلك في أوساط الدارسين.

على أن أغلب هذه المقاييس اهتدى إليها العقاد في صدر شبابه، وواحد منها لم ينتهياً له اكتشافه إلا بعد أن استحصده تفكيره النقدي. والطريف أن هذا المقياس جاء من وحى الكلام عن شعر شوقي أيضاً، وإن كان معه حافظ إبراهيم هذه المرة، وذلك حين سئل العقاد بمناسبة الاحتفال بذكرهما عن مقام كل منهما بين شعراء العرب وشعراء العالم، وإلى أي حد غير الزمن من رأيه فيهما، وكان ذلك عام 1947 أي بعد خمسة عشر عاماً من رحيلهما.

لقد جعل العقاد هذا المقياس أول مقاييس ثلاثة عامة يقيس بها الشعر، وفيه يقول: «إن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية، لأنه وجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان، فإذا جادت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة (أي الصادرة عن طبع وموهبة شعرية) لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه، ولكنه إذا ساواه في هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة، كما نرى في ترجمة فيتزجيرالد لرباعيات الخيام» (51).

وبقدر ما نسلم بهذه الحقيقة نشير إلى أن العقاد يكاد يقتصر في هذا المقياس على الدلالة المعنوية وحدها، مغفلاً في الوقت نفسه حقيقة

أخرى، مؤداها أن بناء العبارة في لغة ما قد يكون له خصوصية في تشكيل الدلالة، على نحو لا يتأتى مثلها في اللغة المترجم إليها.

أما المقياسان الآخران فقد عرض لهما، وطبقهما في دراساته الأولى، أحد هذين المقياسين هو وحدة القصيدة، وقد مر حديث شكرى في هذا الموضوع، وتشبيهه للقصيدة بالصورة التي يضعها النقاش، وما يقتضيه منه من توزيع الأضواء والظلال عليها توزيعاً ملائماً، وهو حديث مقتضب لا يتجاوز سطورا قليلة؛ في حين أفاض العقاد في البيان، واسترسل في القول، وجاءت عبارته واضحة الدلالة على ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة من تماسك أبياتها، وإحكام بنائها. وكانت قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل التي مطلعها:

**المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في ماتم والداني**

هي التي أثار هذا الموضوع فقد وضعها العقاد بالتفكك؛ وأن ليس هناك من رابط بين أبياتها سوى انعاقها في سق واحد من الوزن والقافية، وفيما عدا ذلك قد يستقل البيت الواحد منها بمعناه، وقد يتفق بيتان، أو عدة أبيات متوالية في معنى آخر، وهكذا تتفرق أبيات القصيدة، وتصبح شتاتاً مبدداً. لا تنتظمه وحدة معنوية، وليس أدل على ذلك من أنه بوسعنا تقديم بعض أبياتها على بعض، أو تأخير بعضها عن بعض، لأنه ليس بينها من الارتباط المعنوي ما يتطلب ترتيبها بشكل معين. ويشبه العقاد هذا النمط من القصيد بالرمل المهيل، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله، أو وسطه في قمته<sup>(52)</sup>، ورأى أن القصيدة المذكورة نموذج لذلك، فقدم وأخر في أبياتها ملتزماً بعددها كله، وعلق على ترتيبها الجديد المخالف لترتيبها الأصلي عند شوقي، بأن القصيدة «لم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت، وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً»<sup>(53)</sup>

وفى مقدمة الحديث عن هذا العيب فى شعر شوقى - كما يراه العقاد - جاءت الفقرة التى تحدد طبيعة الوحدة التى ينشدها فى القصيدة، والتى ذاعت بعد ذلك باعتبارها من منجزات النقد العربى الحديث، وفيها يقول: «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه؛ بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة؛ أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة مكانها وفائدتها وهندستها»<sup>(54)</sup>.

وإذا كان هذا التشبيه يعكس رأى العقاد حينذاك، أى فى أوائل العشرينات من القرن الماضى، فيما ينبغي أن تكون عليه وحدة القصيدة من صرامة، فقد تخلف منها بعد نصج تجرته، وجاء تعبيره عنها فى أواخر الأربعينات فى صيغة مرنة يقول فيها: «إن القصيدة بنية حية، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد، فليس من الشعر الرفيع شعر تُغَيَّر أوضاع الأبيات فيه، ولا تحس منه ثمَّ تغييراً فى قصد الشاعر ومعناه»<sup>(55)</sup>.

والجدير بالذكر فى هذا المقام أن العقاد لم يستخدم، فى الموضوعين، مصطلح «الوحدة العضوية» الذى غدا عملة متداولة فى النقد العربى، منذ منتصف القرن الماضى تقريباً، وإنما الذى جرى به قلمه فى الديوان عبارتان اثنتان هما «الوحدة الفنية»، و«الوحدة المعنوية»<sup>(56)</sup>. وليس من المعروف على وجه اليقين أول من صك عبارة الوحدة العضوية، وإن كنا نرى أن تشبيه العقاد السابق للقصيدة بالجسم الحى ذى الأعضاء التى لا يغنى بعضها عن بعض، أسهم فى توليده وصياغته.



ومن جهة أخرى نرى أن لاهن طباطبا العلوى من نقاد القرن الرابع الهجرى (ت 322هـ) عبارة دالة فى هذا الشأن، يقول فيها: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قُدِّم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب، إذا نُقِض تأليفها»<sup>(57)</sup>. بل إن الخاقنى وهو من نقاد القرن الرابع أيضاً (توفى عام 388هـ) قال كلاماً مدهشاً فى هذا الموضوع، حتى لنظن ظناً أقرب إلى اليقين أن العقاد قرأه واطلع عليه، فهو قد استخدم التشبيه نفسه الذى استخدمه العقاد؛ إذ قال: «فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباتنه فى صحة التركيب عادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتُعنى معالم جماله»<sup>(58)</sup>.

ومع ذلك فإن النقاد العرب المعاصرين لم يلتفتوا إليه باعتباره مصدراً تأثر به العقاد فى هذه الفكرة، أو حتى من بين المصادر التى ارتادها. وإنما اتجهوا إلى اعتبار حديث العقاد عن وحدة القصيدة، بالمعنى الذى أشار إليه، وليد تأثره بما قرأ فى الثقافة الأوربية؛ فمحمد مندور (1927-1960) قال إن الوحدة العضوية فى القصيدة أصل من الأصول المشتركة بين العقاد وغيره من رجال مدرسة التجديد فى الشعر العربى الحديث<sup>(59)</sup>. وقريباً من ذلك ذهب محمد غنيمى هلال (1916-1968م) حين أشار إلى أنها كانت من أوائل معالم التجديد فى الشعر العربى الحديث، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب، ثم أشاد بدور العقاد فى عمق دعوته إليها، بالقياس إلى ما جاء عنها فى كلام خليل مطران، وعبد الرحمن شكرى<sup>(60)</sup>.

والواقع أن وصف ما ينبغى أن تكون عليه القصيدة من ترابط

وتماسك بالوحدة العضوية ، على النحو الذي بينه العقاد ، أمر بالغ الصعوبة ، ولم يستطع هو شخصياً أن ينجزه في شعره ، وأغرى ذلك بعض الدارسين بأن يفعل في إحدى قصائده ما فعله هو بقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ، فقدم فيها وآخر دون أن يترتب على ذلك إخلال بالدلالة الشعرية ؛ ودعا ذلك محمد مندور إلى القول بتعذر وجود الوحدة العضوية في الشعر الغنائي الخالص ، الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعى محدد ، وإنما تتحقق في القصائد ذات الموضوع ، الذي له بدء ووسط ونهاية ، على نحو ما نشاهد اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشباب المعروفين بالشعراء الواقعيين ، حيث يتخذ كل منهم موضوعاً لقصيدته قصة قصيرة ، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره أو مجتمعه<sup>(61)</sup> .

ويتفق غنيمي هلال مع مندور في تحقق الوحدة العضوية في الشعر المسرحي وشعر الملاحم ، ويختلف معه فيما يتعلق بالشعر الغنائي ؛ فهو يرى أن الوحدة العضوية تتحقق فيه أيضاً مع شيء من الاختلاف ؛ فهي في الشعر المسرحي والملمحى أرسخ ، ومقاييسها أوضح ؛ « لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية ، وأثر ذلك في نفسية الأشخاص ، وتوالي الأحداث ، فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظراً مسرحياً إلى غير مكانه ، أو جزءاً من الملمحة إلى غير موضعه انهار العمل الفني من أساسه . أما وحدة القصيدة فمقاييسها ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور ، ودلالة هذا النمو على الحركة الشعرية »<sup>(62)</sup> وذلك أمر يحتمل قدراً غير قليل من المرونة .

على أن غنيمي هلال ما لبث أن اعترف بخلخلة هذه الوحدة في الشعر الغنائي أيضاً ؛ إما بغيابها تماماً كما هو الحال في الشعر الرمزي ؛ إذ ينتقل الشعراء الرمزيون أحياناً في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية ؛ وإما

بتساوى أجزاء القصيدة أو تقاربها في بث الإحساس أو المعنى الذي يُراد بثه فيها، بحيث لو قُدمت بعض الأبيات على بعض لم تختل وحدة البناء الشعري فيها<sup>(63)</sup>. ولو أننا تأملنا الشعر العربي المعاصر لألفيناه كله أو معظمه من هذا الضرب الذي يتعذر وصفه بالوحدة العضوية، بالمعنى الذي نادى به العقاد في أواخر العقد الثاني، وأوائل الثالث من القرن الماضي.

واستناداً إلى تعذر وحدة العمل الفني بالمعنى الذي يوحى به وصفها بـ «العضوية»، سواء أكان العمل شعراً أم رواية أم مسرحية - أطلق أحد الباحثين المعاصرين عليه اسم **الاستعارة الطائشة**، ودعا إلى ضرورة التخلي عنه، والاكتفاء بكلمة «الوحدة» فقط<sup>(64)</sup> وفي محاولة منه لتتبع دلالة كلمة «العضوية» organic في اللغة الإنجليزية، وما طرأ عليها من تطور، انتهى إلى خطأ ما ذكره بعض النقاد الإنجليز من أن الدلالة الحديثة للكلمة على إحكام بث العمل وتكامله، أي اعتماد بعضه على بعض، بحيث لا تستطيع أن تمسك دور أن تسمى إليه، إنما يرجع إلى كولبريدج، ودلل على ذلك بأن استقرأ ما كتبه كولبريدج وشراحه المتخصصون يدلنا على أن همه في استخدام الكلمة، وما تصرف منها organizing إنما كان منصرفاً إلى الدلالة على وحدة العمل الفني، وتضافر العناصر المتنوعة داخله. أما أنه كان يتصور العمل في صورة كائن له أعضاء فذلك ما لم يشر إليه بهذا المصطلح وهذا المعنى، بل اقتصر على الإشارة إلى الحياة الداخلية للأدب التي تهبه الوحدة<sup>(65)</sup>.

وقد ذكرنا من قبل أن العقاد لم يستخدم كلمة «العضوية» أصلاً، وفي الوقت نفسه وصف القصيدة بأنها «بنية حية»، على النحو الذي يلتقي فيه مع الفهم الصحيح لعبارة كولبريدج organic structure.

والأصالة في الإحساس والفكر والتعبير مقياس آخر اعتد به العقاد. ونحن نتبين ذلك فيما أخذه على شوقي من سقوطه في أسر

التقليد لمن سبقه من الشعراء، واعتبار ذلك عيباً ينتقص من شاعريته، فهذا العيب إذا تأملناه ليس إلا الوجه السلبي للأصالة التي نوهنا بها، ومن تلك الأبيات التي وصمها بالتقليد قوله في رثاء مصطفى كامل:

فأرفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر للإنسان عمر ثان  
فهو يراه مأخوذاً من قول المتنبي:

ذكر الفتى عمره الثاني وحاجته مآقاته وفضول العيش أشغال  
ويذكر العقاد أن شوقي في قوله:

والخلق حولك خاشعون كعهدهم إذ ينصتون لخطبة وبيان  
شوه معنى أبي الحسن الأبارى فوق تشويبه، وذلك حين قال في رثاء الوزير أبي طاهر الذي صلبه عضد الدولة

كأنك قائم فيهم خطيباً وكلهم قيام للصلاة  
ويشرح تشويه شوقي للبيت فيقول: لأن الخطيب لا يخطب الناس وهم سائرون به، وإنما يفعل ذلك اللاعبون في المعارض المتنقلة!

ومضى العقاد فيذكر أبياتاً أخرى من قصيدة شوقي المشار إليها تنضح بالتقليد، لأبيات قالها شعراء سابقون كقوله:

لو كان يحمل في الجوانح ميت حملوك في الأسراع والأجفان  
فهو مأخوذ من قول شاعر من شعراء مصر الإسلامية، هو ابن النبيه، في قصيدة له مشهورة، مطلعها:

الناس للموت كخيل الطراد فالسابق السابق منها الجواد  
والبيت الذي يشير إليه العقاد هو قوله:

دُفِنْتُ فِي الثَّرْبِ وَلَوْ أَنْصَفُوا      مَا كُنْتُ إِلَّا فِي صَمِيمِ الْفَزَادِ

ويضيف العقاد إلى وصمة التقليد التي رمى بها بيت شوقي، وصمة أخرى يصوغها بأسلوب ساخر لاذع، فيشير إلى أن معناه سخيف مرذول، شبيه بما تنظمه «عوامل» الأفراح في أغانيها، حين تقول: «أحطك في عيني يا سيدي وأتكحل عليك!!»

ومن تلك الأبيات التي يراها العقاد تحمل ملامح التقليد أيضاً قول شوقي:

لَوْ كَانَ لِلذِّكْرِ الْحَكِيمِ بَقِيَّةٌ      لَمْ تَأْتِ بَعْدُ رُثِيَّتُ فِي الْقُرْآنِ  
فهو ظل لبيت المعري:

وَلَوْ تَقَدَّمَ فِي عَصْرِ مَضَى نَزَلَتْ      فِي وَصْفِهِ مَعْجَزَاتُ الْآلِ وَالسُّورِ  
وقوله:

لَوْ صَيَغَ مِنْ غَرَرِ الْفَضَائِلِ وَالْعَلَا      كَفَنَ لِبَسْتِ أَحْسَنَ الْأَكْفَانِ  
مأخوذ من قول مسلم بن الوليد:

وَلَيْسَ نَسِيمُ الْمَسْكِ رُبًّا حَنُوطُهُ      وَلَكِنَّهُ ذَاكَ الشَّنَاءُ الْمَخْلُفُ  
يقول العقاد: «فما أضاف شوقي إلى هذه المعاني سوى أنه جعل الأكفان تصاغ، وأنه تحذلق فقال:

فَلَوْ أَنَّ أَوْطَانًا تُصَوِّرُ هَيْكَلًا      دَفَنُوكَ بَيْنَ جَسَوَانِ الْأَوْطَانِ  
يريد: جسداً، كأنه يحسب أن الأوطان إن لم تصور جسداً لم يبدن الفقيده النابه فيها!!» (66).

ويمكن القول بأن ما أسماه العقاد «شعر الشخصية» ليس في

حقيقته إلا تجلياً من تجليات الأصالة بمعناها السابق، أو مظهراً من مظاهرها، وذلك مفاد قوله في تفسيره لذلك المصطلح بأن يكون الشعر دالاً على شخصية قائله، ومزاجه، وطبيعة رؤيته للحياة كما يحسها، ويتلقاها بشعوره لا بشعور غيره، «لأنه إنسان له ذوق وخالصة وفهم، وتجربة، وخلق، وعادة، لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه الآخرون فيها، وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز في الحس، وخصوصية في الذوق، تتجلى في القوة أو الرهافة، أو العمق أو المضاء، أو الاختلاف كائناً ما كان، وتخرج به من عداد النسخ الأدمية التي تتشابه في كل شيء، كما تتشابه القوالب المصبوبة، فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه فهو ناقل وصانع، ونظمه تنسيق يعرف باختلاف الصبغة والصناعة، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة» (67).

وقد ظل العقاد على إيمانه بهذا المقياس. وعده في المقال الذي كتبه بمناسبة الاحتفال بذكرى شوقي وحافظ، وأشرنا إليه من قبل - ثالث المقاييس الثلاثة التي يعتد بها في النظر إلى الشعر وتقييمه، وقال فيه: «إن الشعر تعبير، وإن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع وليس بذى سليقة إنسانية؛ فإذا قرأت ديوان الشاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك «شخصية» صادقة لصاحبه، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير».

وتأسيساً على هذا المقياس ذهب العقاد إلى أن شعر شوقي كله يفتقد طابع شعر الشخصية بهذا المفهوم، فلا تستطيع أن تتبين فيه ملامح شخصيته التي يختلف بها عن سائر البشر، فلو قرأته كله، وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنساناً اسمه «شوقي» يخالف الأناس الآخرين، من أبناء طبقته وجيله لأعيانك العثور عليه. ولكنك قد تجد هنالك خلقاً، تسميهم ما شئت من الأسماء، وشوقي اسم واحد من سائر هذه

الأسماء»<sup>(68)</sup>. «شعر الشخصية» إذاً وجه إيجابى، وسمة تفرد وتميز للشاعر، يقابله «شعر الصنعة»، الشعر الذى تذوب فيه شخصية الشاعر، وتنطس ملامحها، والعقاد يميز بين نوعين منه؛ أحدهما زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفق، وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة، وهو يصدق على ما ذكره العقاد من عيوب شوقى. ونوع آخر قريب إلى الطبيعة ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس، فليس فيه دليل على شخصية القائل ولا على طبعه، لأنه أشبه شئ بالوجوه المستعارة التى فيها كل مافى وجوه الناس، وليس فيها وجه إنسان<sup>(69)</sup>.

ومما أخذ العقاد على شوقى أيضاً وقوع الإحالة فى شعره، ويعنى بها فساد المعنى، وهى صروب متعددة منها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه. والواقع أن ما قلناه عن «التقليد» من أنه وجه سلبي لمبدأ إيجابى يصدق على الإحالة أيضاً، فهى بمعناها السابق ليست إلا الوجه السلبي لمبدأ «صحة المعنى واستقامته»، واقتضاه يعنى وقوع الإحالة فيه، أو فساد معناه، وذلك عيب من العيوب الأربعة التى رآها العقاد فى شعر شوقى.

ومن أمثلة الإحالة فى قصيدته التى قالها فى رثاء مصطفى كامل قوله:

السكة الكبرى حبالاً راهما منكوسة الأعلام والقضبان

فقضبان السكك الحديدية مطروحة على الأرض وليست قائمة على أرجل، حتى يمكن تنكيسها، على أنه لو صح تنكيسها لما كان فى ذلك دلالة كبيرة على الحزن؛ «إذ ما غنَّاء قول القائل فى رثاء العظماء إن الجدران أو العُمد مثلاً نكُست رعوها لأجله؟»<sup>(70)</sup>

ومنها أيضا قوله:

**إن كان للأخلاق ركن قائم في هذه الدنيا فأتت الباني**

يحمل العقاد على شوقي في هذا البيت حملة شديدة، ويسخر منه سخرية مرة، ويرى أن ما اشتمل عليه من وصف مصطفى كامل لا ينطق به عاقل، فقد جعل منه وحده الباني للأخلاق في كل ربوع الدنيا، وإذا وصف بهذا، وهو الزعيم السياسي، فبماذا يوصف النبي إذا؟ على أن المدح بصفة ما من الصفات، يمثل هذا التعميم والشمول يجعل من الممكن أن يوصف بها أي كائن من البشر، وغير البشر أيضاً، لأنه قول عار عن الصدق، لا يختص به أحد دون أحد، ويتدرج العقاد في بيان ما ينطوي عليه الوصف السابق من مبالغة مرذولة، فيسمى أن يكون مصطفى كامل بزعامته السياسية قد أيقظ المصريين في عصره، فإذا قيل مثلاً إنه أيقظهم في كل العصور فذلك لغو وسفه. فإذا تجاوزنا دائرة انتهضة السياسة إلى دائرة الإصلاح الأخلاقي، وزعم شوقي أن ليس للأخلاق ركن قام في هذه الدنيا إلا وهو من بناء رجل، ولد في أواخر القرن التاسع عشر، وأنها من بنائه قبل مولده، وحيث لم تخطر له قدم، ولم يسمع لاسمه صدى فذلك شر من اللغو وأقبح من السفه<sup>(71)</sup>.

ومن الإحالة أيضا قوله:

**بالله فتش عن فؤادك في الثرى هل فيه آمال لنا وأمانى**

بين العقاد وجه فساد المعنى هنا، فيشير إلى أن السؤال لو كان بصيغة أخرى، بأن قيل: هل في قلبك المدفون في الثرى آمال لنا وأمانى؟ لكان مقبولاً، على الرغم من تفاهة معناه؛ أما الذي يُطلب منه أن يفتش فلا يصح أن يسأل هل في قلبك آمال وأمانى إلا في معرض التبكيت



والتأنيب ، كمن يقول لرجل يتحرك ولا يعي: يا هذا الذي يمشي، هل أنت حي؟ (72)

ومن أبيات الإحالة أيضا قوله:

يُزجون نعشك في السناء وفي السنا فكأنما في نعشك القمران

بأخذ العقاد أولاً على البيت أن الفريد كان فرداً واحداً، في حين أن القمرين اثنان، فمن كان الشاني في النعش؟ كذلك يرى أن ليس هناك مسوغ للجمع بين «السنا» بمعنى الرفعة، و«السنا» بمعنى النور، فليس هناك مقابلة بينهما وبين «القمرين» (أي الشمس والقمر) في الشطر الثاني؛ فالشمس والقمر كلاهما رفيع منير، فلو أنه قال «كأنما في نعشك القمر» أو «كأنما في نعشك الشمس» لما نقص في الحالتين وصف من «ذينك الوصفين». ويتساءل العقاد: كيف يكون النعش في السناء والسنا، ثم يكون السناء والسنا في النعش؟. ويضيف «وما هذا الرثاء الذي لا يتم إلا بالفاء الشمس والقمر من عليائهما مبيتين؟ وليته رثاء يتم بهذه النكبات التي تزلزل الأفلاك. فما علمنا من فرق بين شعرائنا الذين يصفون العظيم في كل حالة بأنه الشمس والقمر، وبين الطفل الذي يمدح كل ما يعرفه بأنه كالسكر؛ فالمدرسة سكر، والكتاب سكر، وأبوه سكر، وبيته سكر؛ كذلك شعراؤنا هؤلاء: مرثيهم شمس وقمر، وممدوحهم شمس وقمر، ومعشوقهم شمس وقمر، وأولادهم شمس وقمر، ولا اختلاف بين امرئ وامرئ، ولا بين حالة وحالة في جميع هذه الأوصاف» (73).

ثمة أبيات أخرى في القصيدة شرح العقاد وجه الإحالة أو فساد المعنى فيها ، لكن نكتفي بما قدمنا. والحق أن مطلب «صحة المعنى» الذي استخلصناه من كلام العقاد عما وقع في شعر شوقي من «إحالة» وفساد في المعنى، قد سبق إليه النقاد العرب قديماً، كما نرى في كتاب

«الوساطة» للقاضي الجرجاني (290-366هـ) و«الموازنة» للآمدي (ت 370هـ)، وعده المرزوقي (ت 421هـ) في مقدمته لشرح ديوان الحماسة ركناً من أركان عمود الشعر، ويأبأ من أبوابه السبعة، وعنى به: «ألا يكون في المعنى اضطراب أو سوء ترتيب، أو انتقاض بعضه ببعض»<sup>(74)</sup>، وضرب بعضهم أمثلة لأنواع الخطأ التي يفسد المعنى الشعري بها، وهو الخطأ التاريخي؛ والخطأ الناجم عن مخالفة العرف السائد، أو مخالفة العرف اللغوي<sup>(75)</sup>. ولسنا نقول إن العقاد اقتفى أثر أولئك النقاد القدماء، وتتبع الأخطاء عينها في شعر شوقي، وإنما نقول إن المبدأ في جملة موجود في النقد العربي القديم، وقد تمثله العقاد خير تمثيل، وأحسن الإفادة منه في نقده لشعر شوقي.

نشير أخيراً إلى ما أحده العقاد على شوقي من «ولع بالأعراض دون الجواهر»، وهذا العيب فيما يرى العقاد، شبه عيب «الإحالة» الذي سبق ذكره، والخلاف بينهما يكمن في أنه قد يكون من السهل التفتيش إلى «الإحالة»، في حين «أن التفتيش إلى هذا الصرب من العيب عسير على من لا يدركه بالبداهة، كما يعسر على الأطفال إدراك رزانة الرجال»<sup>(76)</sup>. وبما ذكره مثلاً له من شعر شوقي في القصيدة نفسها قوله:

لُفُوكَ فِي عِلْمِ الْبِلَادِ مَنكُوساً      جَزَعُ الْهَلَالِ عَلَى فَتَى الْفَتَيَانِ  
مَا أَحْمَرُ مِنْ خَجَلٍ وَلَا مِنْ رِيبةٍ      لَكِنَّمَا يَهْكِي بِدَمْعِ قَسَانِ

علم كل أمة رمز مجدها ووطنيتها، وهذا هو حوهره، أما هيأته ولون رقعته فذلك هو العرض، وهذا هو ما تعلق به شوقي في بيتيه السابقين؛ فلم يأبه بمعنى الرمز في علم مصر الذي التف به نعش مصطفى كامل، وإنما شغلته حمرة الهلال في وسطه، فراح يتلمس لها تعليلاً يناسب الموقف، فزعم أنها نشأت من بكاء الهلال بدمع أحمر، فهو بكاء بالدم على موت زعيم الأمة وفقيدها العظيم.

ويقسو العقاد على شوقي إذ يقول: «ومن الغباء العجيب أن يصف هذا الرجل راية حمراء ملفوفة على نعش بطل من أبطال الوطنية، فيسرع بنفى الخجل والريبة عن احمرارها، كأنها ملفوفة على نعش راقصة، يخشى أن يظن بها الناس الظنون، وهي بريئة عفة إذ ما الذي يخطر على باله الخجل والريبة في هذا المقام، وهو يرى الرجل الذي يخاطبه قائلاً:

**إن كان للأخلاق ركن قائم في هذه الدنيا فأنت البائس**

ولكنها الغباوة لا تعلم إذا بدأت أين تنتهي بصاحبها وليت شعر شوقي إذا كانت رايتنا كالراية الفرنسية فماذا تراه كان يقول؟؟ أكان لا يرى للف النعش بها أي معنى، لأنها لا تبكي بدمع أحمر؟؟»<sup>(77)</sup>.

على أن العقاد يرى أن وصف شوقي للعلم على هذا النحو ليس هفوة أو فلتة بدرت منه في تلك العصيدة وحدها، وإنما هذا دأبه كلما وصف علماً، ويؤيد رأيه بسوق الأبيات التالية في وصفه للهِلال الأحمر:

كأن ما أحمر منه حول غمرته	دم الهريء زكى الشيب عشماتنا
كأن ما أبيض منه في أثناء حمرة	نور الشهيد الذي قد مات ظمآنًا
كأنه شفق تسمو العيون له	قد قلد الأفق ياقوتًا ومرجانًا
كأنه من دم العشاق مختضب	يشير حيث بدا وجدا وأشجانا
كأنه من جمال رائع وهدي	خلدود يوسف لما عف وكهانا
كأنه وردة حمراء زاهية	في الخلد قد فُتحت في كف رضوانا

فالأبيات كلها بما اشتملت عليه من تشبيهات متوالية تدور حول لوني راية الهلال الأحمر: اللون الأحمر، وهو لون الهلال الذي يتوسطها، وقد ظفر بمعظم التشبيهات، واللون الأبيض الذي يمثل أغلب مساحتها، وليس له إلا تشبيه واحد. يعلق العقاد على الأبيات فيقول إن شوقي يمثل

راية الأمة وعنوانها بالوردة، وبالجونة، وبالياقوت والمرجان فى لون الشفق. حتى الدم إذا ذكره يكون خضابا لشيبة أو دم عشاق.. وليته سلم بعد ذلك من عيوب اللفظ، فلم يخلق ليوسف خدوداً من حيث خلق الله له خدين، ولم يجعل للراية غرة ولا غرة لها، بل لبته طابق الواقع المحسوس؛ إذ هو قد وصف هلالاً أبيض فى أثناء حمرة، والهلال الأحمر على عكس ذلك كما يدل اسمه عليه، لو أنه تنبه إليه<sup>(78)</sup>.

هذا الولع بالأعراض دون الجواهر فى المعانى الشعرية، الذى عابه العقاد على شوقى قريب مما أسماه عبدالقاهر المرحانى قديماً «المعانى التخيلية»، إلا أن هذا الضرب من المعانى ليس معيباً عند عبدالقاهر، بل على العكس، كان موضع إشادته واستحسانه؛ لما فيه من دلالة على افتتان الشعراء فى المعنى، وسلوكهم فى التعبير عنها طرائق متعددة يتعذر حصرها، سواء أكان ذلك بأسلوب التشبيه أم بغيره<sup>(81)</sup>. وهكذا لم يسقط العقاد فى أمر النقد العرب القدماء، ولم يحذ حذوهم حيثما كانوا، وإنما ظل محتفظاً بمكره النعدي الذى قد يتفق مع ما ذهب إليه القدماء أو يختلف عنه.

## الشعر.. وثيقة شخصية وتاريخية:

سبقت الإشارة إلى ما أخذه العقاد على شعر شوقى من افتقاده الملامح الخاصة المميزة لشوقى عن غيره من سائر البشر، وأنه لهذا يعد من قبيل شعر الصنعة، أو شعر التقليد، وليس من شعر الشخصية. ونحن نرى أن ما قاله العقاد فى تفسير شعر الشخصية يؤول، عند تحليله وتمحيصه، إلى ما يقوله الأسلوبيون المعاصرون فى مجال التمايز والاختلاف بين أساليب الشعراء والكتاب، إذ يرجعون هذا الاختلاف إلى طريقة كل منهم، فى اختيار الألفاظ والتأليف بينها، بما يعكس نظام أفكاره

وحركتها في نفسه؛ ذلك أن الأسلوب ليس الصورة اللفظية المنطوقة أو المكتوبة على الورق بمعزل عن الفكر، كما قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هو الصورة اللغوية وقد تلبست بها الأفكار، والتحمت معها في نسيج واحد، فهما معاً كل لا يتجزأ. واتهام العقاد لشوقي بأن شعره لا يحمل ملامح شخصيته الخاصة إنما يعنى أنه لم يخلق لنفسه أسلوباً ذا سمات لغوية خاصة، على مستوى المفردات والتراكيب، بها يتعرف القارئ إليه، وتصحح هي بصمته وتوقيعه الذي لا تخطئه العين. نقول هذا بغض النظر عما إذا كان العقاد مصيباً في حكمه على شوقي أم غير مصيب.

شعر الشخصية إذاً بهذا المفهوم لا يرتبط بسيرة الشاعر وتجارب حياته الخاصة، وهذا ما ساء إليه العقاد نفسه حين قال: «فهم بعض من لا يفهمون أننا نعني بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصه، ويسرد في كلامه تاريخ حياته، ولم يستطيعوا أن يفهموا أنه هو كلام الشاعر الذي يعبر لنا عن الدب كما يحسها هو، لا كما يحسها غيره، ولا بد من أحل هذا أن يمتار شعره بحرية، وأن ينسم بسمه، لأنه إنسان له ذوق وخالصة، وفهم، وتجربة، وخلق، وعادة لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبهه الآخرون فيها»<sup>(79)</sup>. وبوسعنا أن نضيف بناءً على ما تقدم أن تعبير الشاعر عن الدب كما يحسها هو، لا كما يحسها غيره، لا يتجلى إلا في أسلوبه بالمعنى الذي أشرنا إليه آنفاً.

إلا أن العقاد، لم يلتفت، كما هو واضح، إلى شعر الشخصية بهذا المعنى الأسلوبى، وفي الوقت الذي نفى فيه أن يكون المراد به حديث الشاعر عن نفسه، كما رأينا في النص السابق، خالف هذا الرأي وناقده نفسه في دراستين مشهورتين له، أحدهما «ابن الرومي» حياته من شعره (1930م)، والأخرى «شعراء مصر وبيناتهم في الجبل الماضي» (1937م).

وعنوان الكتاب الأول قاطع الدلالة على اعتماده على شعر ابن الرومي في استخراج صورة حياته، التي أغفل المؤرخون قدرا غير قليل منها، ورأى هو أن شعره تكفل بإضاءة هذا الجزء، بالإضافة إلى اتساقه مع الجزء الآخر الذي سجله التاريخ.

وقد مهد للربط بين شعر ابن الرومي وسيرة حياته، بما يجعل من هذا الربط مبدءاً أساسياً في دراسة شخصيات الشعراء، ومقياساً تقاس به شاعرية الشاعر، ودلف إلى ذلك بأسلوبه الذي ينزع إلى وضع حقائق أو مقدمات عامة، تقود القارئ، بمنطقيتها إلى التسليم بها، ليُعبر منها إلى الغاية التي يرومها، فأنت تراه في التمهيد الذي جعله مدخلاً إلى الكتاب يشير إلى «أن مزايا الشعر كثيرة تتفرق بين الشعراء، ويتفرق الإعجاب بينها بين القراء، وقد يحرم الشاعر إحداها أو أكثره، وهو بعد شاعر لا غبار عليه، لأنه يحسن عطاءً من الشعر تصح به الشاعرية: كالجمال في الحسان بروقنا في كل وجه بلون وسمه، وهو في جميع الوجوه رائق جميل، وكاللمحة الواحدة من ملامح الجمال، تحلو في هذا الوجه، وتحلو في ذاك، ولا تشابه بينهما في غير الخلوة، ففي العيون ألف عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها، ولا تتفق اثنتان منها في معاني النظرات ومحاسن الصفات، وليس هناك إلا جمال واحد عند الكلام على جوهر الجمال.

وإذا ضرب العقاد المثل بالجمال الحسي على النحو الذي رأينا، والذي لا نظن أن أحداً يمارى فيه راح بقيس الشعر عليه، من حيث تعدد مزاياه وتفرقها في الشعراء، يقول: «وكذلك الشعر، يعجبنا في كل شاعر بطراز مختلف، وهو شعر سائغ مستملح في كل طراز. فالذي يعجبنا من المتنبي غير الذي يعجبنا من البحتري، والذي يعجبنا من هذين غير الذي يعجبنا من الشريف الرضي، أو من أبي العلاء، أو من أبي نواس، أو من ابن زيدون، والذي يستحق به كل واحد منهم صفة الشاعرية غير الذي

يستحقها به البقية، فقد تفرقت مزايا الشعر كما قلنا أيما تفرق، وامتنع الإعجاب بها جميعاً على الحصر والتعريف.

غير أن المزية التي لا غنى عنها، والتي لا يكون لشاعر شاعراً إلا بنصيب منها هي مزية واحدة أو هي مزية نستطيع أن نسميها باسم واحد: وتلك هي «الطبيعة الفنية»<sup>(80)</sup> وهي «الطبيعة التي بها يقظة بينه بجوانب الحياة المختلفة».

وتبلغ هذه الطبيعة الفنية تمامها حين تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً، لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه، يحى فيها ذكر الأمكن والأزمان، ولا يخفى فيها ذكر خالجه ولا هاجسه مما سأل منه حياة الإنسان ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق بين حياة الشاعر وفنه أو بقل «<sup>(81)</sup>».

فى هذه الفقرة الأخيرة أحدث «الطبيعة الفنية» معنى مختلفاً، فلم تعد متمحضة للدلالة على الربط بين الشعر وعالم الشعور والوجدان كما يفهم مما سبق، وإنما اتجهت إلى عالم الواقع، وغدا تمامها فى ارتباط الشعر بالواقع التاريخي للشاعر، وسيرة حياته، وأصبحت بهذا الاعتبار مقياس الشاعرية الحق عند ابن الرومي، سواء ما كان من شعره جيداً، أم ما كان منه رديئاً؛ والأمر عندئذ لا يخلو من تناقض آخر؛ إذ كيف يكون الشعر رديئاً، ويتوافر فيه عنصر الشاعرية الحق؟ لكن هذا ما يدل عليه كلام العقاد؛ فهو يقول:

«وابن الرومي شاعر كثير التوليد، غواص على المعاني، مستغرق لمعانيه، ولكننا لو سئلنا ما الدليل على شاعريته لكان غيباً له أن نحصر هذا الدليل فى التوليد، والغوص، والاستغراق. فقد تحذف منه توليداته

ومعانيه، ولا نحذف منه عناصر الشاعرية والطبيعة الفنية، فهو الشاعر من فرعه إلى قدمه، والشاعر في جيده ورديته، والشاعر فيما يحتفل به، وفيما يلقيه على عواهنه، وليس الشعر عنده لباساً يلبسه للزينة في مواسم الأيام، ولا لباساً يلبسه للابتذال في عامة الأيام. كلا! بل هو إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه. فللردي منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه، والإبانة عن صحته وسقمه، بل ربما كان بعض رديته أدل عليه من بعض جيده، وأدنى إلى التعريف به، والنفاذ إليه، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته، والمرء يحيا في أحسن أوقاته، ويحيا في أسوأ أوقاته، ولقد تكون حياته في الأوقات السيئة أضعاف حياته في أحسن الأوقات» (82).

أنجز العقاد دراسته لشعر ابن الرومي طبقاً للغاية التي رسمها، فرأى فيه وثيقة أمينة بسد بها مواضع النقص في سيرة حياته، فبعض جوانب هذه الحياة لم يرد فيه خبر من الأخبار، وبعضها جاءت الروايات فيه مفرطة الزيادة في مواضع، ومفرطة النقص في مواضع أخرى. يشرح العقاد ذلك فيقول: «فلا خبر عن صباه ولا عن دراسته، ولا عن أهله، ولا عن أمر مفصل موثوق به من أمور معيشتة، وبغير هذه العناصر الجوهرية لا تقوم ترجمة، ولا يكمل تصوير رجل. وعلى هذه القلة في الأخبار التي بين أيدينا لا نراها تسلم من الخطأ حيناً، ومن المبالغة أحياناً. فنحن - على حد المثل الذي اخترناه - كمن يؤتى له بعظام ناقصة ليبنى منها بنية جسم كامل، وفيها مع هذا عظام مدموسة لا تدخل في بنية الجسم الذي يراد تركيبه».

إلا أن ابن الرومي يعوضنا بعض العوض من ذلك النقص الكبير بخاصة فريدة منه ليست في غيره من الشعراء: هي مراقبته الشديدة لنفسه، وتسجيله وقائع حياته في شعره» (83).



وكان الفصل الثالث من الكتاب هو الذى تولى فيه العقاد هذه المهمة، فعرض فيه من خلال شعر ابن الرومى، وبالرجوع إليه، لأصله ونشأته، وتعليمه، ومزاجه وأخلاقه، ومعيشته، وتطيره، وعقيدته وهجائه لشعراء عصر وممدوحيه، وجاء عنوان الفصل: «حياة ابن الرومى كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره» بين الدلالة على ذلك.

وفى الدراسة الثانية «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» ربط العقاد بين الشاعر وبيئته، وأعلن فى مقدمتها «أن معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر، فى كل أمة، فى كل جيل»<sup>(84)</sup>. ثم مضى إلى دراسة طائفة من شعراء الجيل الذى سبقه، وبعض هؤلاء الشعراء عاش فى القرن التاسع عشر فقط أمثال عبدالله فكرى (ت 1889)، وعبدالله نديم (1896)، وعلى اللبشى (ت 1896) ومحمد عثمان جلال (ت 1898)، وبعضهم امتدت حياته إلى السنوات الأولى من القرن العشرين، مثل عائشة التيمورية (ت 1902) ومحمود سامى البارودى (ت 1904) وآخرون امتدت حياتهم إلى العقد الثالث أو الرابع من القرن الماضى، كإسماعيل صبرى (ت 1923)، ومحمد عبد المطلب (ت 1931)، وأحمد شوقي (1932)، وحافظ إبراهيم (ت 1932).

والواقع أن ربط الشعر ببيئة الشاعر لا ينفصل عن ربطه بالشاعر نفسه، فى طباعه ومزاجه وتكوينه النفسى، فبين الجانبين علاقة حميمة لا سبيل إلى فصمها؛ ولهذا يختلط الكلام عن كل منهما بالآخر. والملاحظ المهم أنه فى دراسته للبارودى على سبيل المثال - دعا القارئ إلى أن يستعرض ديوانه، فسوف يتبين له أن ليس له هناك بيت واحد إلا وهو يدل عليه، كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة، أو يدل عليه، كما وصفته لنا أعماله، وصورة لنا مؤرخوه. «وهذه - كما يقول - آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية.

فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى، وهو إذاً ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير».

ثم يصف العقاد طبيعة البارودي، فيقول «البارودي كما عرفناه كان جندياً شجاعاً عاملاً، قد شهد الحروب وأبلى فيها البلاء الحسن أكثر من مرة، وكان إلى جانب شجاعته معروفاً بالدهاء والحيلة، حتى لقد كان يجمع أحياناً بين ثقة الأمير وثقة الثائر، وكان على العهد في رجال الحرب مستخفياً بالحياة في ميدان القتال محباً للحياة أيام السلم، مفرطاً في حبها والمتعة بها، كأنما يعوض أيام المخاطرة والمغامرة بأيام الرغد والنعمة»<sup>(85)</sup>. ومضى بطريقته المعروفة في توليد المعاني وسوق الحجج العقلية لتأكيد رؤيته، فحدث عن البارودي في طباعه وأخلاقه وتكوينه النفسي، مؤيداً ما يقول نصوص من شعره.

وهكذا كانت رؤية العقاد للشعر في الكتابين، باعتباره وثيقة شخصية وتاريخية، يمكن التحويل عليها، والثقة بها في الترجمة لحياة الشاعر، وبناء سيرته الذاتية، ووصفه، حين يحقق ذلك، مرة ببلوغة «تمام الطبيعة الفنية»، ومرة أخرى بأنه «آية الشاعرية الأولى»؛ هذا في الوقت الذي نفى فيه عما أسماه "شعر الشخصية" الشعر الذي يراه آية تميز الشاعر وتفرده - أن يتحدث فيه الناظم عن شخصه، ويسرد في كلامه تاريخ حياته كما قدمنا؛ وهذا هو التناقض الذي يبدو لنا أنه وقع فيه.

ومهما يكن فإن العقاد، قدم في الكتابين منهجاً طريفاً في التعامل من النص الشعري لم يعرفه الدرس الأدبي في ثقافتنا العربية من قبل، على الرغم من المآخذ التي توجه إليه، والتي سنبينها عند الكلام عن نظرية إليوت النقدية في المبحث التالي. ومع أن بعض النقاد العرب المتقدمين من أمثال ابن سلام (139-231هـ)، والقاضي علي بن العزير

الجرجاني (ت 366هـ)، قد فطنوا إلى أثر البيئة في الشعر، كالقول بأن شعر البادية يغلب عليه طابع الخشونة والجفاف، وأن شعر الحضار تغلب عليه الرقة واللين، أو تفسير قلة الشعر في الطائف ومكة بقلة الحروب التي تعد عوامل مثيرة لتدقيقه على ألسنة الشعراء، فإن ذلك لا يبدو أن يكون إشارات معدودة عابرة، لا تجدى كثيراً في هذا المقام، ولا نظن أن العقاد قد أفاد منه.

أما الذي أفاد منه حقاً، وتأثر به فهو ما قرأه عند أعلام الرومانتيكيين الإنجليز، ولا سيما كوليردج (1772-1834) الذي كان يقيم علاقة وثيقة بين ذهن الكاتب وعمله، كما كان يقيم علاقة وثيقة أيضاً بين الكاتب وبيئته<sup>(86)</sup>.

وربما يضاف إلى ذلك إفادته بطريق غير مباشر من بعض كبار النقاد الفرنسيين في القرن التاسع عشر الذين نبهوا هذا الاتجاه النقدي في مجملته، وخاصة سانت بوف (1804-1869) وهيبوليت تين (1828-1863) اللذين أظلهما عصر الحركة الرومانتيكية وانضم أولهما إليها ردهاً من الزمن، فقد كان سانت بوف معنياً بالبحث في العمل الأدبي عن شخصية مؤلفه؛ إذ كان يؤمن بأن وظيفة النقد الأدبي «هي النفاذ إلى ذات المؤلف لتستشف روحه من وراء عباراته، بحيث يفهمه قراء»، وفي ذلك يصع الناقد نفسه موضع الكاتب، أو كما يقول هو: «يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذي يراد رسمه به».. وهو يعتمد في ذلك على الملاحظات الدقيقة في حياة المؤلف ليبين: أي نوع من الناس هو، وأثر حالته الطبيعية أو المرضية، ودلالة الصور التي يستعملها على استخدام لهوائه وقواه<sup>(87)</sup>.

وأما هيبوليت تين فقد كان يرى أن البيئة أحد عوامل ثلاثة ترجع إليها خصائص كل شعب في أدبه وفنه، والعاملان الآخران هما الجنس،

والدوافع الموجهة للأدب من تراثه الماضي، أو تأثير الماضي في الحاضر، والبيئة هي العوامل الطبيعية والسياسية والاجتماعية التي تحيط بالجنس البشري المعين<sup>(88)</sup>. وإذا صح تأثر العقاد بهذه الفكرة فإنما هو من قبيل التأثير بروحها العام، وليس التطبيق الحرفي لها.

### إبراهيم عبد القادر المازني (1890-1949م):

على الدرب نفسه الذي سار عليه عبدالرحمن شكرى والعقاد، في الإيمان بتدفق الشعر من الوجدان والشعور، سار المازني أيضاً؛ فالشعر ليس كلاماً أحوف رُصّت كلماته رصاً، وإنما هو شعور يجيش في النفس، وما يزال يتنامى بين حوانحها حتى يشق حمله على الشاعر، فيتطلع بشغف إلى لحظة المخاض، ويانبش الشعر يتحرر الشاعر من هذا العبء، فتهدأ نفسه ويستريح. وعسرة المازني في هذا الصدد واضحة لا شبهة فيها. يقول: «هل للشعر إلا حاضر لا يزال يجيش في الصدر حتى يجد مخرجاً، ويصيب متنفساً»<sup>(89)</sup>.

ومازني هنا ينظر إلى الشعر من أحد طرفي العملية الإبداعية، وهو الشاعر، لكننا نراه بعد ذلك يلتفت إلى الطرف الآخر وهو المتلقي، فيجعل استجابة المتلقي للشعر عدلاً يكافئ الإحساس الذي يصدر عنه الشاعر؛ فالشعر هو ما يصدر عن عاطفة الشاعر، أو يستثير عاطفة المتلقي، ولن يُولد الشعر هذا التأثير بالطبع إلا إذا كان مفعماً بإحساس الشاعر نفسه، وذلك ما عبر عنه العقاد بأن الشاعر من يَشْعُر وَيُشْعِر. وبالمثل قال المازني: «وكذلك لا بد في الشعر من عاطفة يقضى بها إليك الشاعر ويستريح، أو يحركها في نفسك ويستثيرها، وإذا كان هذا هكذا فقد خرج من الشعر كل ما هو (نثرى) في تأثيره، أو ما كان في جملته وتفصيله عبارة عن (قائمة) ليس فيها عاطفة، ولا هو مما يوقظ عواطف القارئ

ويحرك نفسه ويستفزها، مثل شعر الحوادث اليومية الذي وُكِّه به حافظ وأشياؤه ممن لا يفهمون الشعر، ولا ينظرون إلى أبعد من أنوفهم، ولا يرمون إلى غير الكسب، ومجارة العامة من القراء والكتاب ومن الأميين أيضاً، ومثل شعر المديح الذي اكتظت به دواوين شعراء العرب، ومثل مزدوجة أبي فراس الطردية التي يقول في أولها:

أنعت يوماً مرگى بالشام	ألذ ما مر من الأيام
دعوت بالصقار ذات يوم	عند انتباهي سحرا من نومي
قلت له اختر سهبة كباراً	كل لمحبيب يرد الفبارا
يكون للأرنب منها اثنان	وخمسة تغرد للغزلان
واجعل كلاب الصيد نوبتين	يُرسل منها اثنان بعد اثنين
ردوا فلانا وخزنوا فلانا	وضمنوني صيدكم ضمانا

إلى آخر هذا الهراء السخيف، فإن هذا الكلام ليس من الشعر في شيء، وإن كان موزوناً مقفياً<sup>(90)</sup>.

ولسنا نسلم للمازني بما ذهب إليه من إسقاط ما ذُكر، من فنون الشعر على إطلاقها، فلئن صح إسقاط شعر الصيد والطرد مثلاً، واستبعاده من فن الشعر جملة لخلوه من العاطفة ليبدون ذلك صعباً في شعر المديح.

فبعض هذا الشعر نابع من عاطفة صادقة، كما يتطلب المازني، فكيف يستبعد من دائرة الشعر؟ كذلك شعر الحوادث اليومية ليس بالضرورة أن يكون الشاعر قد نظمه مجارة للعامة، وإنما قد يمس عاطفة إنسانية عميقة تبدأ من الخاص وتنتهي إلى العام، فيكون الشعر حينئذ جديراً بهذه التسمية. ولسنا نتفق معه كذلك في اعتبار الشعر العاري عن

العاطفة بمنزلة النثر؛ فهناك من النثر في القديم والحديث ما يطاول الشعر في قوة تأثيره الشعوري، اللهم إلا إذا كان مراده بالنثر ذلك المستخدم في التعبير عن الحقائق العلمية، أو مستهلكاً في أغراض الحياة اليومية. والغريب أنه اعترف بأن كثيراً من الكلام المنشور يشبه الشعر في تأثيره، لكن يبقى الوزن عنصراً جوهرياً في الشعر، أو هو «جثمان الشعر»، على حد تعبيره، وليس «ثوباً يخلعه الشاعر على معانيه» بما يعني إمكان انفصال كل منهما عن الآخر، فالشعر لا يقوم إلا بالوزن، وهذا ما يقتضيه تشبيهه بأنه جثمان الشعر، ويختلف الأمر قليلاً فيما يتعلق بالقافية، لا بمعنى أن المازني يجيز تجرد الشعر منها، وإنما يجيز تنوعها في القصيدة الواحدة، على نحو ما يحدث في القصيدة المقطعية، أو ذات القوافي المزدوجة. ويعلل المازني الالتزام بالوزن في الشعر بأن الإنسان لم يخترع الوزن ولا القافية، ولكهما نشأ معهما، ولا شعر إلا بهما، أو بالوزن على الأقل<sup>(91)</sup>.

وكما كان إلحاح شكري والعقد على أهمية العاطفة في الشعر، وأنها عصبه الأساسي دافعا لكليهما إلى التنبيه إلى دور الفكر فيه، لئلا يتوهم متوهم أن الشعر عاطفة وكفى، وأن لا مجال للفكر فيه - صنع المازني كذلك، فأكد دور الفكر في الشعر، وأنه يلزم العاطفة ولا يتفك عنها، فلا يُتصور شعر بغير فكر. لكنه من جهة أخرى أشار إلى أنه لا ينبغي أن يخلص الشعر للفكر، لأن ذلك ضد طبيعة الشعر. يقول المازني:

«(وبعد) فإن الشعر مجال العواطف، لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعني بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس. ولا عنى للشعر عن الفكر، بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين فيه بفيض القرائع، ويتحفى

بنتاج العقو ، وجنى الأذهان، ولكن سبيل الشعر أن لا يعنى بالفكر لذاته  
ولسداده وزانته، بل من أجل الإحساس الذى نبهه، أو العاطفة التى  
أثارته»<sup>(92)</sup>.

واعتماد المازنى بالعاطفة معياراً للشعر الصحيح عنده دفعه إلى  
إنكار موقف جمهور كبير من معاصريه الذين كانوا يعادون المذهب  
الجديد، متشبهين ببعض المقولات الذائعة، لدى النقاد العرب القدماء، من  
أمثال «المعاني الشريفة» التى يقاس بها الشعر، فيستجاد أو يستهجن،  
تبعاً لوجودها فيه أو عدم وجودها. رفض المازنى هذا الموقف، وندد  
بأصحابه، مبيناً لهم أن الذى يعول عليه فى الشعر إنما هو تعبيره عن  
صاحبه، وما يعتل في نفسه من مشاعر وأحاسيس، بغض النظر عن  
طبيعتها ومستواها. يقول «أو ليس تكفيكم أن تكون على الشعر طابع  
ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وحواطره ومظاهر نفسه، سواء  
كانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وصيفة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة؟  
وهل «كل» مظاهر الحياة والعيش حليلة شريفة ورفيعة حتى لا يتوخى  
الشاعر فى شعره إلا كل جليل من المعاني ورفيع من الأغراض؟ وكيف  
يكون معنى شريف، وآخر غير شريف؟ أليس شرف المعنى وجلالته فى  
صدقه؟ فكل معنى صادق شريفٌ جليل»<sup>(93)</sup>.

لقد ربط المازنى الشعر بالمتلقى، كما ربطه بالشاعر نفسه، كما  
ذكرنا من قبل، فجعل تأثير المتلقى بالشعر واستجابته له أمانة على جودة  
الشعر وحسنه، ثم حاول النفاذ إلى الوسيلة التى يتأتى بها للشعر تحقيق  
التأثير فى المتلقى، فلم يقل فى البدء إلا عبارة مقتضبة، ذكر فيها أن  
واسطة الشعر وليوسه الجمال، وأشار إلى أن هذه المسألة كثيراً ما يغفلها  
الكتاب والنقاد والشعراء أيضاً<sup>(94)</sup>، فماذا قدم هو فى هذا الموضوع؟  
الواقع أن سبيله لم تكن واضحة، وإنما غاصت رؤيته واضطرب أمره،

وتتذبذب بين منازع متباينة من التفكير؛ فأنت تراه يشبّه عمل الشاعر بعمل صانع الديباج الذي «يوشى عمله بمختلف التصاوير، و«متناسبها، ليكون أملاً للعين، وأوقع في النفس، وأعلق بالقلب»، كذلك الشاعر «يلتم بين أطراف كلامه، ويساق بين أغراضه، ويبني بعضها على بعض، ويجعل هذا بسبب من ذاك لتكون عبارته أفعل باللب، وأملك للسمع والقلب، وأبلغ في التأثير»<sup>(95)</sup>.

وهذا الكلام يقع قريباً مما قاله النقاد العرب القدامى، ولا سيما عبدالقاهر الجرجاني في بيان معنى «النظم»، وهي النظرية التي تمثل عبقرية الأداء الفني في اللغة العربية، في الشعر وغيره من ألوان التعبير. بيد أن حديث المازني لا ينبئ عن إدراكه لها تمام الإدراك، بل إننا نراه يتراجع عما يوحى به تشبيهه السابق لعمل الشاعر، بعمل صانع الديباج، ليعود إلى الرؤية النقدية التقليدية للشعر، وهي أنه «كلام موزون مقفى يدل على معنى»؛ والنتيجة المباشرة لذلك أن الإبانة عن المعنى هي أساس المفاضلة بين الشعراء، فأفضل الشعراء - كما يقول - «أقدرهم على إهلاج المعنى ذهن القارئ»، ولا يتم ذلك إلا بالبعد عن الغرابة في اللفظ، والغموض في المعنى، وهذا ما قاله البلاغيون العرب القدماء، وعبرة المازني في هذا الصدد تقول: «فما كان أقرب في تصوير المعاني، وأظهر في كشفها للفهم، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد، وأشد تحقيقاً في الإيضاح عن الطلب، وأعجب في وضعه، وأرشق في تصرفه، وأبرع في نظمه كان أولى وأحق بأن يكون مؤثراً»<sup>(96)</sup>.

ويفرق المازني بين عمق الفكرة وغموضها، فعمق الفكرة قد يكون مانعاً من فهمها، لكنه سائق مقبول، في حين أن الغموض يكون عيباً سواء في الشعر أم الكتابة؛ فكلاهما «كلام»، والأصل في الكلام أنه



«مجعل للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يُتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المطلوب» (97).

ويتذبذب رأى المازني هنا مرة أخرى، فبعد ربطه عنصر «التأثير» في الكلام بعامة ببراعة اللفظ ورشاقة العبارة، يستدرك على مقولته تلك بما ينفي أن يكون ذلك «التأثير» مقصوراً عليهما، فقد يتحقق بدونهما، إذ قد يكون الكلام حسناً «مؤثراً»، ويتفق له ذلك من غير رشاقة ولا نضارة، ويستند في ذلك إلى قاعدة لغوية معروفة في تراثنا القديم، هي أن الألفاظ أوعية للمعاني، ويرتب عليها نتيجة منطقية: «فأحسنها أشقها وأشرقها دلالة على ما فيها».

ويعضى المازني في هذا السياق مؤكداً ما سبق من أن المتكلم قد يبلغ بالعبارات العارية عن ألوان الجمال البدعي ما لا يبلغه الكلام المنمق، بل إن الإسراف في تحسين الأسلوب وتجميله قد يغمض المعنى، ويحول دون وصوله إلى المتلقي، كما هو الحال في كثير من استعارات أبي تمام. وبهذا يدخل المازني في فلك النقد العربي القديم، ويقتفى آثار رحاله، في الاستشهاد لتكلف الاستعارة وقبحها، ببعض نماذج من شعر أبي تمام، وللنوع المقابل، وهي الاستعارات المصيبة أو التي وقعت موقعها، بنماذج أخرى من القرآن، ومن شعر أبي تمام نفسه، وشعر البحتري. بل إنه في سيره على درب النقاد القدماء لم يفتن إلى أن بعض ما ساقوا من أمثله للاستعارة المصيبة كقوله تعالى: «هن لباس لكم وأنتم لباس لهن» لا يعد في التحليل البلاغي الدقيق، من الاستعارة، وإنما من تشبيه التمثيل.

ثم ما يليث المازني أن يعود إلى نقطة البداية مرة أخرى فيقرر الأهمية الكبيرة لجيشان عاطفة الشاعر من أجل بلوغ التأثير المنشود في

نفس المتلقى، ويأتى بناء العبارة الشعرية فى المرتبة التالية من الاهتمام. والواقع أن موضوع «جيشان» العاطفة أو «فورانها»، وما إلى ذلك من أوصاف تدل على صدقها أو قوتها، وفتورها أو ضحالتها أمر لا يمكن قياسه أو إدراكه بشواهد ملموسة، فى حين أن تركيب الجملة ونظم الأسلوب يصلح أن يكون شاهداً حياً على دلالات معينة، وهذا هو أساس فكرة النظم عند عبدالقاهر، وما ألمحت إليه عبارات المازنى نفسه، وكأنى به يضع عيناً على النظم عند عبدالقاهر، وعيناً أخرى على مقولة أن الشعر تدفق عاطفى التى قالها ووردز وورث أحد رواد الرومانتيكية. ولنتأمل الاقتباس التالى من كلامه: «وتأثير العبارة لا يكون بحسن تأليفها، وجودة تركيبها، وجمال وصفها، فإن ذلك وحده - على شدة الحاجة إليه - غير كاف، بل لابد للشاعر، كما أسلفنا، أن تكون نواحي نفسه جانحة بما يحاول أن ينسجه من خطوط الألفاظ، ولهذا كان المديح ثقيلًا على النفس، مجحوجاً فى الأذن إلا فى الندرة القليلة، والقلته المفردة، فليست فضيلة التأثير براجعة إلى ارتباط الكلم بعضها ببعض، وتنتاج ما بينها، ولا إلى خصائص يصادفها القارئ فى سياق اللفظ، ويداع تروعه من مبادئ الكلام ومقاطععه، ومجارى الفقر ومواقعها، وفى مضرب الأمثال ومساق الأخبار، ولا إلى أنك لا تجد كلمة ينبو بها مكانها، أو لفظة ينكر شأنها. بل فضيلة التأثير راجعة أيضاً، وفى الغالب إلى شعور جم، وإحساس قوى بما يجرى فى الخواطر، ويجيش فى الصدر، وإلى القدرة على إبراز ذلك فى أحسن حُلَاة»<sup>(98)</sup>.

ويظل حديث المازنى بعد ذلك يتردد بين الفكرتين، التنويه بصدق العاطفة وفيض الإحساس من جهة، والالتفات إلى قوة التأدية اللفوية وجمال النظم من جهة أخرى، حتى إنه ليستعين فى هذا الصدد بأشهر ما جاء فى كلام عبد القاهر من تشبيهات، وهو تشبيه الكلام غُفْلاً من أى

نمق تركيبى، بالذهب أو الفضة (الخام) قبل صوغ أى منهما فى شكل سوار، أو خاتم وما إليهما من أصناف الحلى، فصورة كل منها هى التى تعطى الذهب أو الفضة كياناً وقيمة معلومة: «فإنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تخلص المعانى من أكرار الشبهات، ولا يتم استبلاؤها على هوى النفوس إلا بما يحدث فيها من النظم، وإذا كان لا معنى إلا باللفظ، فما أحرأه أن يكون مشرقاً محكم الأداء!»<sup>(99)</sup>.

هذا التأرجح فى نظرة المازنى إلى الشعر؛ تارة بأنه بنية لغوية فحسب، وتارة أخرى بأنه تدفق للمشاعر والأحاسيس، دون زيادة على ذلك - يبدو لنا مظهراً مما وصفه به الدكتور محمد مندور من تقلب العواطف، وبخاصة فى صدر حياته، وقد أفصى به ذلك إلى أن تكون له شخصيتان؛ إحداهما المازنى القديم نجدها فى شعره وفى معاركه النقدية بخاصة، والأخرى المازنى الحديث نجدها فى قصصه ومجموعة مقالاته، وهو المازنى الفائر الساخر.

وفى إطار هذا المعنى يفسر الدكتور مندور تراجع المازنى عما كتبه فى نقد حافظ إبراهيم، من مقالات نشرها فى الصحف سنة 1913 ثم جمعها ونشرها فى كتيب عام 1914-1915 بعنوان «شعر حافظ»، فقد حمل عليه فى تلك المقالات حملة ضارية<sup>(100)</sup>، ثم مال به بعد بضع سنوات أن تراجع عما كتبه، وود أن لو طويت هذه الصفحة من تاريخه<sup>(101)</sup>، وسجل موقفه هذا بأسلوب طريف شائق.

ففى خاتمة كتابه «حصاد الهشيم» الذى صدرت طبعته الأولى عام 1924 راح المازنى يعلل إيراد مقال له<sup>(102)</sup> فى الكتاب، كان فى الأصل مقدمة لكتابه «شعر حافظ» الذى سبق له التخلص مما بقى من نسخه،

ببيعها إلى أحد البقالين بالآفة، معزياً نفسه بأن ما سوف يحصل عليه في المقابل من جبن الرومي وزيتونه أحق بهذا النقد! وما كان له أن يفعل ذلك إلا لاستهانته بما كتب والعمل على نسيانه..، ويصف المازني تلك الواقعة بقلمه الساخر فيقول: «.. ثم مضت عشرة أعوام وبعض عام، وشرعنا نطبع «حصاد الهشيم» هذا، وأنا لماضون في ذلك إذ حاءني صديق يهودني، وكنت مريضاً، وأطلعني على صحيفة ينشر فيها بعضهم نقداً لشعر حافظ، وأكثره مسروق من قديم نقدي!! وسألني الصديق: «أنت الكاتب؟ قلت: «كلا».

قال: «إذا فهي سرقة يحسن التنبيه إليها».

وألح عليّ في ذلك، فقلت له: «اسمع! زعموا أن لصاً تسلل إلى بيت فألفاه أفرغ من فزاد أم موسى، وعزّ عليه أن يتقلب صفر اليدين، أو كما يقول العرب رحمهم الله، أو ما شاء، فلبصنع بهم، خالي الوفاض يادى الأنفاض، فواصل البحث وهر صفيظ مُحَقِّق، فما راعه إلا رجل في بعض الغرف مختبئ في ركن، ووجهه إلى الحائط، فلما ثابت إليه نفسه بعد الدهشة، قال: لعله لص مثلي وضحك! ودنا منه فلم يتحرك، فوضع يده على كتفه في رفق، وسأله: «من أنت يا هذا؟ وماذا تصنع هنا؟».

فاستدار الرجل وقال، ووجهه إلى الأرض: «أنا صاحب البيت! وقد شعرت بدخولك وأدركت غرضك فتواريت منك خجلاً!!».

وأنا يا صديقي كصاحب هذا البيت العاري! أستحي أن أنبه إلى سطر صاحبنا المتلصص على نقدي، مخافة أن يتنبه الناس إلى ما أرجو مخلصاً أن يكونوا قد نسوه من أني أنا كاتب ذلك الهراء القديم! ومن أجل ذلك أهب للص ما عدا عليه ويزني إياه، وما أسهل أن يهب المرء غير شيء! فضحك صاحبي وانصرف! وخطر لي بعد أن وهبت النقد لسارقه أن أستنقذ المقدمة (103).

والذي يبدو لنا أن ما ذهب إليه الدكتور مندور من تقلب عواطف المازنى وسرعة انفعاله فى مجال النقد الأدبى بخاصة يصلح أن يكون تفسيراً لموقفه هذا ؛ فلم يكن هذا التراجع ناشئاً عن اعتراف منه بالخطأ، ورغبة فى العودة إلى ما يراه حقاً وصواباً، وإنما مرده إلى تلك الطبيعة التى فطر عليها ؛ فهو فى نقده لحافظ أخذ يدل على ما يتسم به شعره من صنعة وتقليد للقدماء، بالموازنة بينه، وبين شعر شكرى الذى يعده مثالا للمذهب الجديد فى الشعر، ويتبعها بأبيات أخرى لحافظ فى نفس المعنى أو قريب منه، مبرزاً ما فى شعر شكرى من قوة وجمال، وما فى شعر حافظ من ضعف وقصور. ثم حدثت الخصومة بينه وبين شكرى التى أشرنا إليها من قبل، واندفع المازنى إلى الهجوم على صاحبه فى مقالين له فى «الديوان» تحت عنوان «صنم الألاعيب»، أشار فبهما إلى مافى شعره من عيوب على نحو يناقض إشاداته به واستحسانه له من قبل، وهذا هو سر تنكره لما كتبه من نقد لشعر حافظ، ومحاولته اطراح الموضوع برمته<sup>(104)</sup>. وكأنما أراد بذلك أن يُسدل ستار النسيان على أحكامه السابقة التى امتدح فيها شعر شكرى فى تضاعيف نقده لشعر حافظ.

بقيت الإشارة إلى نقطة أخيرة فى تفكير المازنى النقدي، وهى نقطة تتعلق بغاية الشعر عنده، وخلاصة ما ذهب إليه فيها أن الشعر يحقق للمتلقى غايتين، أولاهما المتعة واللذة، وتلك غاية قريبة لا يكاد الناس يختلفون عليها منذ أقدم العصور. الغاية الثانية أطلق عليها اسماً غريباً هو «الفكرة الدينية»، وهو لا يعنى بها المعنى الحرفى للعبارة، أى ما جاءت به الأديان السماوية من القيم والمثل، وإنما المراد السمو بالفكر، والارتقاء بالتصور؛ فالدين يهدف إلى تهذيب النفس البشرية من النقائص، وتطهير الروح من الشوائب، وبلوغها مرتبة عليا من الكمال،

وتلك هي الغاية التي يطمح الشاعر إلى بلوغها، فالدين يسعى إلى تطهير الروح بالصلاة والصوم، وما إليهما من الشعائر، والشعر يعمل على تطهيرها بالعواطف والأحاسيس.

ولعله لهذا المعنى ارتبط الشعر بالدين منذ سالف العصور، فقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والسبل المقدسة<sup>(105)</sup>.

وعضى المازني في بيان التقارب والتباين بينها، مستنداً في ذلك إلى أقوال بعض المفكرين الغربيين من مثل قول أحدهم: «كل عصر من عصور المدنية تغلب عليه (فكرة) حيوية غامضة، ولكنها أبداً تحاول أن تتكشف للناس في مظاهر حياتهم، وفي قوانينهم، وآدابهم وديانتهم، وتلك هي وسائطها المترجمة عنها»؛ وقول ثالث في الفرق بين الشعر والفلسفة: «الشاعر يترجم في الأغاس عن عواطف العصر وإحساسه بالخير والجمال والحق، وهو يعبر عما يحيش بصدور الجماعة من الخواطر الغامضة، ولكنه لا يستطيع أن يوضحها لأنه أحس منهم، ولكنه ليس أقدر على تفهمها، وما يتعمق هذه الخواطر الغامضة إلا الفلاسفة، ولو أن الشاعر استطاع أن يقف عليها، ويكشف عنها لصار فيلسوفاً لا شاعراً<sup>(106)</sup>».

ويصل المازني بتقرير هذا التقارب بين الشعر والفلسفة إلى ما سبق أن أعلنه من قبل، وهو أن الشعر ليس إحساساً فحسب، وإنما هو فكر وإحساس معاً، ومما يؤيد ذلك ظهور نوايغ الشعراء في عصور الثورات والقلاقل والاضطرابات، لأنها عصور تموج بالفكر، فكل ثورة أو انقلاب إيدان بمولد فكرة أو مذهب يحسه الناس جميعاً، فينشأ الشعراء ليعبروا عن هذه الفكرة أو المذهب، وليشرحوا للناس آمالهم في الحياة وفي المستقبل. وذلك من خلال مشاعرهم وأحاسيسهم، وليس بالتعبير عن الأفكار تعبيراً مجرداً.

## الهوامش

- (1) الديوان (في الأدب والنقد) دار الشعب ط 4 ص 4
- (2) انظر في أسماء القصائد والمقالات المنتحلة مقدمة ديوان «المخطرات» الطبعة الأولى 1916 ص 373، وانظر في موضوع الجفوة والقطيعة بييه وبين شكرى مقدمة نقولا يوسف جامع ديوان شكرى ومحققه، طبعة منشأة المعارف بالإسكندرية 1960 ص 9-10، ومقدمة الجزء الثاني من ديوان المازنى، مراجعة محمود عماد، طبعة المجلس الأعلى للفنون والآداب ص 119-120، وكتاب الدكتوراة نعمات فؤاد، أدب المازنى، الخاضعي، ط الثانية 1961 ص 97-108.
- (3) انظر نعمات فؤاد، أدب المازنى ص 102
- (4) شعراء مصر وبيناتهم في الجليل الماضي ص 189، 190.
- (5) انظر Rene welck, A History of Modern Criticism, vol, 2, p. 188.
- (6) النقد والنقاد والمعاصرون، در نهضة مصر للطباعة والنشر ص 147
- (7) مطلع قصيدة له بعنوان «عصور الحمة» في ديوان «أناشيد الصبا» ط أولى ص 266. وديوان شكرى الذى جمعه وحققه نقولا يوسف، بعد وفاة شكرى، سأل من ثمانية أجزاء، أو هي ثمانية دواوين جمعها نقولا يوسف في مجلد واحد، هي: صو - الفجر 1913، لآلى الأفكار 1913، أناشيد الصبا 1915، رهر الربيع 1916، مخطرات 1916، الأفتان 1918، أزهار الخريف 1919، أما الجزء الثامن أو الديوان الثامن فيضم ما نشره الشاعر في حياته من القصائد، في الصحف والمجلات بعد عام 1919. ولم يبشر معظمه في الواقع إلا بعد عام 1935 ولو أنه نظم قبل هذا التاريخ. انظر ديوان شكرى تحقيق نقولا يوسف، الطبعة الأولى 1960 ص 675.
- (8) الجزء الثالث: «أناشيد الصبا» ص 226
- (9) انظر مقدمة «أناشيد الصبا» ص 209.
- (10) السابق ص 210.
- (11) مقدمة الجزء الرابع «رهر الربيع» ط 1916 ص 288.
- (12) السابق ص 289.
- (13) مقدمة الجزء الرابع 287.
- (14) ديوان شكرى، الجزء الرابع، المقدمة ص 287-288.

(15) ديوان علي محمود طه، دار العودة 1987 ص 11.

(16) ديوان شكري، الجزء الخامس «الخطرات» ص 362.

(17) انظر السابق ص 363.

(18) البيت من القصيدة الرابعة والخمسين من ديوان «سقط الزند» ومطلعها:

إن كنت صنعها مودة زئبق فاسكب دموعك يا غمام ونسكب

انظر شرح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، القسم الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 ص 1132.

(19) شرح سقط الزند، القسم الأول ص 435-437.

(20) البيت من قصيدة يمدح فيها البحري الخليفة المعتر، وقبلة قوله:

أحسن بدجلة منظرًا ومغفيا والقبر في أكتاف دجلة منزلا

خضيل الغناء متى وطئت تراه قلت الغمام انهل فيه فأسبلا

هشدت له الأمواج فخل دواقع أعجلن دولا به أن يتمهلا

تبيض ثلبسته ويسطع نوره حتى تكل العين فيه وتشكلا

الفرد: بت، للمتوكل، حصل لدى وابل دهب حصل، الغاء، الساحة أمام البيت، الدواقع: أسافل الأرض السهلة حيث تدفع وتنحج السيول، لدولاب كل آلة تدور على محور، الثقبه: المراد به هنا الوجه أو اللون، تنكل: تنكص.

(21) الأبيات في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ج 2 ص 903-904.

(22) الجزء الخامس «الخطرات» ص 364.

(23) الجزء الخامس الخطرات ص 364.

(24) السابق ص 369-370.

(25) الجزء الخامس: الخطرات ص 369.

(26) الجزء الخامس/ الخطرات ص 366-367.

(27) عيار الشعر تحقيق عباس عبدالسائر، بيروت دار الكتب العلمية ص 11، ومختص المعنى: قلبه وتديره.



- (28) المجلة المصرية في عددها الصادر سنة 1900 نقلاً عن النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد عنيني هلال ط 3 دار النهضة العربية 1964 ص 409-410.
- (29) ديوان الحليل، الجزء الأول، بيروت، دار مارون عبود 1975 ص 10.
- (30) النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر ص 87.
- (31) مراجعات في الأدب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى 1966 ص 6.
- (32) انظر مجلة الكتاب، دار المعارف للطباعة والنشر عدد أكتوبر 1947 ص 1505 وانظر خلاصة اليومية، مكتبة عمار، ط أولي 1968م - 1388هـ ص 166-167.
- (33) انظر الطبعة الأولى 1913 ص 97.
- (34) مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكرى «لاكي الأفكار» ص 153.
- (35) مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكرى ص 103-104.
- (36) انظر مقدمة ديوان «وحي الأربعين» ص 3، 4، و انظر محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد، مكتبة الخارجي، القسم الثالث ص 164-166.
- (37) فصول من النقد عند العقاد، القسم الثالث ص 230.
- (38) مقدمة ديوان «عابر سبيل» بيروت دار العودة ص 6، 9، وفصول من النقد عند العقاد، القسم الثالث ص 171.
- (39) انظر مقدمة ديوان «عابر سبيل» ص 6، وفصول من النقد عند العقاد ص 170، و«الباقيلا»: القول. ويرى أن التشبيه الثاني لا يعطى الدلالة التي يقصدها العقاد؛ فالعسل والفول من الأطعمة الشعبية التي هي في متناول كل الطبقات، وليست من الأصناف الغالية الثمن التي يحز على المعدم الحصول عليها، بحيث ينظر إليها باعتبارها طعام المترفين الذي يغبطهم عليه.
- (40) السابق، الصفحة نفسها، وفصول من النقد عند العقاد ص 171.
- (41) «عابر سبيل» ص 6-7، وفصول من النقد عند العقاد ص 171.
- (42) انظر محمد مندور النقد والنقاد المعاصرون ص 125.
- (43) الدكتور إبراهيم عبدالرحمن، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997 ص 180 والعبارة موهمة بأن ابن الرومي وأبا العتاهية من شعراء القرن الرابع الهجري، وليس هذا صحيحاً بالطبع، فابن الرومي من شعراء القرن الثالث (221-283هـ) وأبو العتاهية من شعراء القرن الثاني وأوائل الثالث (213-213هـ).
- (44) مقدمة ديوان «بعد الأعاصير»، دار العودة ص 8.

- (45) السابق ص 9.
- (46) انظر ديوان بعد الأعاصير ص 10 ، وفصول من النقد عند العقاد القسم الثالث ص 182 .
- (47) فصول من النقد عند العقاد ص 237 .
- (48) فصول من النقد عن العقاد ص 234 .
- (49) فصول من النقد عند العقاد ص 235 .
- (50) فصول من النقد عند العقاد ص 236 .
- (51) مقال: «معراج الشعر» لنباس محمود العقاد ، مجلة الكتاب ، إصدار دار المعارف للطباعة والنشر عدد خاص (أكتوبر 1947) ص 1506
- (52) انظر الديوان ص 132 .
- (53) انظر السابق ص 136 .
- (54) السابق ص 130
- (55) «معراج الشعر» مقال مجتهد الكتاب ، مرجع سابق ص 1506
- (56) انظر الديوان ص 130 ، 141
- (57) عيار الشعر تحقيق عباس عيغال ستر ، بيروت ، دار الكتب العلمية ص 129 .
- (58) النص منقول من كتاب العسدة لابن رثيق ، تحقيق النوى شعلان ، المحامي ط أولى 2000/1420 ج 2 ص 775-776 .
- (59) انظر الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الأولى ، دار نهضة مصر ص 23 .
- (60) انظر النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة العربية ط 3 ، 1984 ص 409-410 .
- (61) انظر النقد والنقاد المعاصرون ، دار نهضة مصر ص 104 ، وانظر أيضاً ص 108-109
- (62) النقد الأدبي الحديث ص 401 .
- (63) انظر السابق ص 412 .
- (64) انظر محمد عسني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العامة للنشر 1996 ص 41-42 .
- (65) انظر السابق ص 43 .
- (66) معنى البيت أنه إذا ذكر الإنسان بعد موته فإن ذلك حياة ثانية لـ ، وأن كل ما يحتاج إليه الإنسان في هذه الحياة إنما هو طعامه الذي يقتات به ، وما زاد عن ذلك ففصول لا غناء فيه .

- (67) الديوان ص 148-150.
- (68) شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي، نهضة مصر ص 157.
- (69) السابق ص 149-150.
- (70) انظر شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي ص 149.
- (71) الديوان ص 142.
- (72) انظر الديوان ص 142-143.
- (73) انظر السابق ص 144.
- (74) الديوان ص 146.
- (75) محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المروقي على ديوان الحماسة، ليبيا، الدار العربية للكتاب ص 63.
- (76) انظر محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص 176 والمراجع الميعة به.
- (77) الديوان ص 151.
- (78) الديوان ص 153.
- (79) السابق ص 152-153.
- (80) انظر أسرار البلاغة، لمحمد محمود شاكر ص 267 وما بعده وانظر كتابي التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية الطبعة الخامسة، مكتبة الآداب ص 111 وما بعدها.
- (81) شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي ص 157.
- (82) ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة التجارية، الطبعة السادسة 1970-1990 ص 3-4.
- (83) ابن الرومي حياته من شعره ص 4.
- (84) السابق ص 7.
- (85) السابق ص 69.
- (86) شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي ص 3.
- (87) شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي ص 122.
- (88) انظر محمد عتاني، المصطلحات الأدبية الحديثة ص 46.
- (89) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة نهضة مصر للطباعة والنشر ط 3 ص 53-54.

(90) انظر السابق ص 59 وما بعدها

(91) الشعر غاياته ووسائظه، تقديم ودراسة مدحت الجبار ، الطبعة الثانية 1986 ص 66.

(92) السابق ص 73-74.

(93) انظر الشعر غاياته ووسائظه ص 77.

(94) الشعر غاياته ووسائظه ص 72.

(95) حصاد الهشيم، دار المعارف ص 190-191.

(96) الشعر غاياته ووسائظه ص 77.

(97) الشعر غاياته ووسائظه ص 78.

(98) السابق ص 79.

(99) السابق، الصفحة نفسها.

(100) الشعر غاياته ووسائظه ص 81

(101) الشعر غاياته ووسائظه ص 86.

(102) يذكر أن حافظ إبراهيم أو عمر صدر صدقته حشمت باشا وزير المعارف على المازنى بسبب هذه المقالات، فأصدر أمره بإفاده من المدرسة الثانوية التي كان يعمل بها مدرساً للغة الإنجليزية إلى مدرسة دار العلوم. ليعلن مبادئ النعم الإيمانية بطلانها المتدني، وحمل هذا الإجراء المازنى على تقديم استقالته من مهنة التدريس، وإيثار العمل بالصحافة إلى نهاية حياته.

(103) انظر النقد والنقاد المعاصرون ص 148-151.

(104) المقال بعنوان «تقليد القدماء» ص 187.

(105) حصاد الهشيم ص 242-243.

(106) انظر محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون ص 157-159.

(107) الشعر غاياته ووسائظه ص 92.

(108) الشعر غاياته ووسائظه ص 94-95.

\*\*\*

في أدب ونقد

«ما بعد - اللولونية»

خالد سليمان

## (1)

## المصطلح والدلالات والأفاق

ربما يكون من المفيد التذكير بأن كلمة (ما بعد) (Post)، قد أصبحت، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، أشبه ما تكون (بإفظة) تصدرت مجموعة من المصطلحات، من مثل:

- « ما بعد - المرحلة الصناعية » (Post Industrial)
- « ما بعد - النيوية » (Post - Structuralism)
- « ما بعد - الحداثة » (Post - Modernism).
- « ما بعد - الماركسية » (Post - Marxism).
- « ما بعد - الكولونيالية » (Post - Colonialism).

وما تعنيه هذه المصطلحات، بعد اقترانها بـ «ما بعد» أنها تمثل فلسفة، وأيديولوجية، وفكرًا، فيه اختلاف عما كان في المرحلة السابقة لـ «الما بعد».

ويعود الفضل في تحديد فضاء «ما بعد - الكولونيالية» إلى كتاب إدوارد سعيد (1935-2003م) «الاستشراق» (Orientalism)، الذي نشر للمرة الأولى في عام 1978، حيث أصبح هذا المصطلح يشير إلى حالة مشروطة معينة، وإلى الكتابات التي تنظر لهذا الحالة<sup>(1)</sup>.

وفيما يخص مصطلحنا هنا «أدب ونقد ما بعد الكولونيالية» فإنه

يغطي كل مجالات الثقافة، وخاصة في المجتمعات التي وقعت عليها التجربة الاستعمارية، والتي جاءت رداً على الثقافة الغربية الاستعمارية، التي أعطت لنفسها حق التفوق والاستعلاء على كل ما عداها من ثقافات لدى الشعوب التي استعمرتها، في آسيا، وإفريقيا، وأستراليا، وأمريكا، بما فيها الشمالية والجنوبية.

ولعل المفهوم الذي قدمه مؤلفو كتاب: *The Empire Writes back* Theory and Practice in Post Colonial lit<sup>(2)</sup>. وهم ثلاثة من بين أبرز المنظرين لهذا الحقل من الدراسة، يوضح بشكل كاف دلالات هذا المصطلح، ومجالاته، حيث يحددون مفهومهم للمصطلح، بقولهم:

«نحن نستخدم مصطلح «ما بعد كولونيالي» (Post Colonialism) ليعطي كل مجالات الثقافة المتأثرة، ماضياً وحاضراً، بالعملية الاستعمارية، من اللحظة التي بدأت فيها تلك العملية، وحتى الآن<sup>(3)</sup>.

وهذا ما يجعل من دراسات «ما بعد - الكولونيالية» حقلاً دراسياً واسعاً. ويكلمات أخرى. فإن دراسات «ما بعد الكولونيالية» هي دراسة كلية للنصوص [بالمعنى الشامل لكلمة نص] التي تساهم، أو ساهمت، في السيطرة على الحضارات والثقافات الأخرى؛ وكذلك النصوص التي أتت، أو تأتي، رداً على تلك النصوص، بهدف تصحيح أو تصويب ما تحاوله النصوص المسيطرة المتمثلة في الخطاب الغربي؛ أو ما عبر عنه الناقد الأمريكي من أصل هندي «جايارتي تشاكرفورتى سبيفاك» (Gayatri Chakravorty Spivak) بقوله: «اعترافنا الأيديولوجي بالخطأ كما هو اعترافنا بالحقيقة»<sup>(4)</sup>. وبالتالي، فإن التركيز يبدو منصباً على النواحي الأيديولوجية والسياسية أكثر مما هو متصب على، أو موجه إلى، النواحي الجمالية. لكنه أيضاً معني بربط تحديد الجمالي بأيديولوجية هذا الجمالي.

وبشكل ما، فإن الدراسات الثقافية ودراسات «ما بعد الكولونيالية» تتلاقى مع هدف ظلت الدراسات المقارنة تسعى إليه وتطلبه، أو ما ينبغي أن تكون عليه؛ لكن مثل هذا الهدف ظل بعيداً، وذلك بسبب تبعية الأدب المقارن للصيغة بالقيم والقوانين والمفاهيم والثقافات الأوروبية وأقرب المخطوط في المفاهيم التي تدخل ضمن حقل الأدب المقارن، هي تلك الآراء التي كان قد نادى بها واحد من أبرز أعلام الدراسات المقارنة، وهو الفرنسي «رينيه إيتامبل» (Rene Etiemble)، والتي دعا فيها إلى وجوب إيجاد دراسات مقارنة عالمية تشير الأسئلة حول الظاهرة الاستعمارية، وتقوم بفحص الآداب الأخرى الواقعة خارج دائرة الآداب الأورو-أمريكية. ويرى إيتامبل أنه لا يوجد نظام أو مفهوم معرفي لم يتأثر بالنموذج الكولونيالي وعليه، فإن كل المفاهيم والمجالات المعرفية، ابتداء من علم **الإنثروبولوجيا** وانتهاءً بعلم رسم الخرائط، يجب إعادة النظر فيها، من خلال وجهة نظر تهدم بنيتها الكولونيالية<sup>(5)</sup>.

\* \* \*

يذكرنا المؤسسون لأدب ونقد الخطاب الـ «ما بعد - كولونيالي» بأن ما يقارب من ثلاثة أرباع سكان العالم يعيشون اليوم في عالم حددت لهم التجربة الاستعمارية فيه غط حياتهم، ومجالات سياساتهم. وإذا كانت التجربة الاستعمارية، قد تركت آثارها الحياتية؛ الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، بشكل واضح وجلي، على الأمم التي وقعت تحت السيطرة الاستعمارية لفترة ما، فإن إدراك تأثيرها في البنية العقلية لتلك الأمم، ليس على مثل تلك السهولة التي نستطيع رصدتها أو إداكها في الأوجه السياسية والاقتصادية.

والأدب، يوفر لنا الطرق الأكثر أهمية التي تعكس هذا التأثير المستتر، وقد وظفه الجانب المستعمر، توظيفاً ماهراً وماكراً في لغته وفي



ثقافته، في رسم صورة دونية وهامشية للطرف «الآخر». ونحن العرب جزء من هذا الآخر. وقد ثلنا في تلك الصورة الدونية نصيباً وافراً، ليس فقط في كتب الرحلات والأسفار، والشعر، ولكن في وسائل الثقافة والاتصال المعاصر<sup>(6)</sup>:

«وتمثل معظم الصور العرب دائماً بأعداد ضخمة. لا فردية، لا خصائص أو تجارب شخصية. الهيجان والبؤس الجماعيين، أو الإشارات والحركات اللاعقلانية (والشاذة حتى اليأس، وبالتالي). وخلف هذه الصور جميعاً يترصص خطر الجهاد المهدّد. والعاقبة: الخوف من أن المسلمين (أو العرب) سوف يحتلون العالم».

كما أن كتابات هذه الشعوب التي كانت مستعمرة، وكذلك فنونها من رسم ونحت وموسيقى، **تشكل مصدراً** يعكس كيفية ودرجة تأثر هذه البنية الفكرية والثقافة بالتحرية الكولونيالية<sup>(7)</sup>.

إن كلمة «تأثر» هنا، تشمل رصد قطبين أو مجالين يبدوان متناقضين، أو يتجهان في مسارين متعاكسين:

**الأول:** هو وضعية الثقافة الوطنية للشعوب المستعمرة كطرف متأثر بالثقافة المستعمرة، ومتقبل لها.

**والثاني:** هو وضعية الثقافة الوطنية للشعوب المستعمرة كطرف مقاوم للثقافة المستعمرة. ذلك أن الثقافة المستعمرة لم تظل في كل الحالات، ولدى معظم الشعوب التي وقعت عليها التجربة الاستعمارية، ثقافة مستقبلية للثقافة الغربية المستعمرة، بل تحولت إلى ثقافة رافضة لكثير من التصورات والتقنيات التي ألصقتها بها ثقافة المستعمر؛ وبالتالي، فإن هذه الثقافات أنتجت خطاباً أدبياً مضاداً للخطاب

الإمبريالي. وعليه فإن، رصد جوانب الرفض لدى الثقافة المستعمرة، وما قامت، أو تقوم به من دور في تعرية المفاهيم التي أنتجتها الثقافة المستعمرة، والرد عليها، هو جزء مهم في أدب ونقد « ما بعد - الكولونيالية ».

وفق هذا التصور، فإن آداب كثير من البلدان والشعوب التي خضعت للتجربة الاستعمارية الغربية، كالبلدان الإفريقية والعربية والآسيوية، وغيرها، يمكن النظر إليها من خلال كونها آداب « ما بعد - كولونيالية ». ذلك أن ما يتصف به كل أدب من هذه الآداب من سمات مشتركة مع غيره، خارج نطاق خصوصية كل منها، من حيث كونها خرجت بصورتها الحالية من التجربة الاستعمارية. ومن خلال تأكيدها على الاختلاف عن تلك الافتراضات والصور النمطية التي أنتجها المركز الإمبريالي عنها، واكتسبت هذه الافتراضات والصور النمطية شرعية المسلمات عنده.

ومما يقع ضمن هذه التسمية، أي « أدب ما بعد - الكولونيالية »، كما تذهب موسوعة « جونز هوبكنز لنظرية الأدب والنقد » أدب ما يسمى « العالم الثالث »<sup>(8)</sup> و« خطاب الأقليات » و« أدب المقاومة ».

أن تكون مستعمراً، يقول « وولتر رودني » (Walter Rodney) يعني « أن تختفي من التاريخ ». مثل هذه المقولة ردها الكتاب والنقاد المنشغلون بالدراسات الـ « ما بعد - كولونيالية » منذ الخمسينيات من القرن العشرين.

ألبرت ميمي (Albert Memmi) على سبيل المثال، يقرر، وهو يعرف حالة المستعمرين بأن « أخطر لظمة أو كارثة يعانيها المستعمرون هو وضعهم خارج التاريخ »<sup>(9)</sup>. وعليه فإن الكتابات الـ « ما بعد -

كولونيالية» هي تلك الوسائل والطرق البطيئة والمؤلمة والمعقدة، التي ينتجها هؤلاء المستعمرون لبشقوا طريقهم لدخول التاريخ الحديث، الذي هو في حقيقته أوروبي الصنع وبالتالي فإنها عملية: أدواتها الخطاب، وغاياتها التصويب والتصحيح.

هذا المفهوم يجعل من الدراسات الـ «ما بعد - الكولونيالية» تحولاً في النظر إلى ما كان يعتبر تأكيداً أو بقاءً في نظرة المستعمر إلى المستعمر. وهي استراتيجية في التحليل، ومحاولة لبيان أو إظهار ما كان ناقصاً أو مغيباً في التحليلات السابقة التي أنتجها الخطاب الاستعماري. وبالتالي، فإنها محاولة لإعادة صياغة هذا الخطاب وتصحيحه. وهذا ما يجعل منها فرعاً مختلفاً عن غيرها من الدراسات الأدبية المألوفة. إنها دراسة مثيرة للجدل والمجدل، لمجموعة من المشكلات المجردة المتداخلة والمتضمنة في الخطابات المستحدثة المعاصرة، التي أشرنا إليها قبل قليل.

وقد ارتأى بعض الدارسين تصور إطار عام يتضمن مجموعة من الأسئلة أو المحاور، التي يمكن أن تناقشها الدراسات النقدية للنصوص الأدبية التي تندرج ضمن هذا الحقل؛ آخذين بعين الاعتبار أن كل نص هو الذي يفرض غط الأسئلة التي يثيرها، والتي يمكن أن يُقرأ من خلالها. وما اقترحوه من أسئلة، ليس أكثر من يافطات إرشادية للدارس في اقترايه من النص<sup>(10)</sup>:

(1) هل النص، موضوع التحليل، نص منتج من «المستعمر»، أنتجته إيديولوجية «المركز»، أم هو نص منتج من «المستعمر» أنتجته «الهامش» كرد فعل على إيديولوجيات المركز وممارساته؟

(2) كيف يقوم النص، سواءً بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، بتمثيل الجوانب المختلفة للاضطهاد الاستعماري والإمبريالي؟ وهناك اهتمام

خاص غالباً ما يوجه إلى تلك النواحي التي يتداخل فيها الاضطهاد السياسي بالاضطهاد الثقافي؛ كما يمكن أن تتداخل مثلاً في سيطرة «المستعمر» على اللغة، وعلى وسائل الاتصال، ووسائل المعرفة في البلاد «المستعمرة».

(3) كيف يضيء النص مشكلات الهوية الـ «ما بعد - كولونيالية»، بما في ذلك العلاقة بين «الهوية الذاتية» (personal Identity)، وكذلك بعض القضايا الأخرى، مثل «ازدواجية الوعي» (double consciousness) و«الهجنة» (hybridity).

(4) ما الذي يكشفه النص عن الآراء السياسية، وعن المقاومة النفسية لبلدان المستعمرة ضد مستعمرها، وذلك بعرض زرع هذه المقاومة ونشرها وتعزيزها، والمحافظة على استمراريتها من قبل الفرد، ومن قبل الجماعة؟

(5) ماذا يكشف النص من قنوات تتم من خلالها عمليات التبسين الحضاري. هذه القنوات التي ينشك فيها العرق، والدين، والطبقة الاجتماعية، والعادات، والمعتقدات، مشكلة بهذا التشابك أو الاختلاط ناتجاً هو «الهوية الفردية» (individual identity). هذه الاختلاطات والتبسينات هي التي تشكل إطار تصوّرنا وإدراكنا لذواتنا وللآخرين، وللعالم الذي نعيش فيه. وهنا يمكن أن تكون «الآخراية» (othering) مجالاً مائلاً ومناسباً للدراسة.

(6) كيف يستجيب النص، أو كيف يعلّق على الشخصيات والموضوعات والافتراضات المعيارية الخاصة للعمل الأدبي المنتج من قبل «المستعمر».

(7) هل هناك أوجه شبه ذات دلالات بين آداب الأمم التي خضعت لتجربة

استعمارية؟ والمرء يستطيع، على سبيل المثال، أن يقارن بين آداب الشعوب التي تعرضت أراضيها للغزو الاستعماري، أو تعرضت للسلب. وكذلك يمكن له أن يقارن بين الأدب الذي أنتجته الشعوب الأوروبية «البضاء» خلال فترة استعمارها للبلدان الأخرى. وبإمكان المرء، على سبيل المثال، أن يقوم بالمقارنة بين هذه الأبواب معاً، لينظر فيما إذا كانت التجربة الاستعمارية قد خلقت عناصر مشتركة في الهوية الثقافية، من شأنها، أي من شأن هذه العناصر أن تتفوق في قيمتها وأهميتها على اختلاف العرق والجنس.

(8) كيف يهيمن النص «المعياري» الغربي على الإيديولوجية الكولونيالية؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كيف يهدد هذا النص المعياري الإيديولوجية ذاتها؟ وذلك من خلال تثيله للعقلية الاستعمارية، وكذلك من خلال سكونه على حالة الاستعمار للشعوب المستعمرة. وهل بعلمت النص شيئاً من الإيديولوجية الاستعمارية أو الإيديولوجية المعادية لها، وذلك من خلال توضيحها لأي مفهوم من المفاهيم الـ «ما بعد - كولونيالية».

## (2)

### المخاطب الأدبي: علامات على الطريق

تطورت آداب «ما بعد - الكولونيالية» خلال عدة مراحل تزامنت مع مراحل الوعي القومي الوطني، مراحل الوعي الإقليمي، ومع مشروع التأكيد على وجوب الافتراق عن «المركز» الإمبريالي.

خلال الفترة الإمبريالية، كانت الكتابة بلغة «المركز» المستعمر أمراً محتوماً لا يمكن تجنبه. وبطبيعة الحال، فإن هذه الكتابات قد أنتجتها أو

كتبتهم طبقة نخوية جاهلة، كل ما كان يميزها أو يعطيها هويتها هو اقترانها بقوة المستعمر.

وهكذا فإن أولى النصوص الأدبية التي كتبت في تلك البلدان المستعمرة، وباللغة الجديدة، أي لغة المستعمر، هي نصوص غالباً ما كانت إنتاجاً من قبل من يمثلون تلك القوة الاستعمارية: مستوطنون من الطبقة الحاكمة، أو رخالة يرتادون المناطق التي تشد الأنظار، أو موظفون إداريون، أو جنود، أو حتى من مرافقي النساء البيض من زوجات الموظفين الأوروبيين<sup>(11)</sup>.

وعلى الرغم مما تحمله هذه النصوص من وصف تفريري مفصل لطبيعة البلاد، وجمالياتها، أو عاداتها، أو لغتها، فإنها تظل نصوصاً منحازة «للمركز»، وتعلي من شأن «الموطن المستعمر» على حساب «الموطن المستعمر». وعلى مستوى أعمق، فإن ادعاءات كُتّاب هذه النصوص بالموضوعية، كانت تهدف، وبكل بساطة، إلى إخفاء الخطاب الإمبريالي ضمن ما يقومون بخلقه. وهذا ينطبق تماماً على الأعمال الأدبية من قصائد وقصص «روديارد كبلنج» (Rudyard Kipling) فعلى سبيل المثال، في قصيدته التي حملت عنوان «الكريسماس في الهند» (Christmas In India) يخلق الوصف المشير للكريسماس في قلب الحرارة الملتهبة في الهند سياقاً أو مناخاً يشير غياب نظيره، أي أجوائه في إنجلترا. وعليه، فإن الواقع اليومي الهندي لم يكتسب قانونية الحضور إلا من خلال غياب الدال<sup>(12)</sup>.

والمرحلة الثانية من النتاج الأدبي داخل تطور الخطاب الـ «ما بعد - كولونيالي» كان ذلك الأدب الذي أنتج من قبل مواطنين، أو من قبل منبوذين، تحت مظلة الترخيص الإمبريالي. إذ إن جزءاً كبيراً من النشر ومن الشعر، الذي أنتج من القرن التاسع عشر في الهند، على سبيل المثال، قد

أنتج من قبل هنود من الطبقة العليا، ممن تثقفوا بالثقافات البريطانية، أو بثقافة وأدب الإرساليات التبشيرية<sup>(13)</sup>. واعتبروا أن مجرد الكتابة بلغة الثقافة المسيطرة، كفيلة بأن تنقلهم إلى مصاف الطبقة المميّزة. كما أن جزءاً من هذا الأدب، في الوقت نفسه، قد كتب من قبل من كان منبوذاً سجيناً، كما في حالة الكاتب الروائي «جيمس توكر» الذي كتب رواية (Ralf Rashleigh) وهو يقضي عقوبة السجن في أحد السجون الأسترالية، ويتشجيع من حاكم المستعمرة التي كان يقضي العقوبة في سجنها<sup>(14)</sup>.

ومن خصائص النصوص الأدبية في هذخ المرحلة في أدب «ما بعد - الكولونيالية» صعوبة رصد الإمكانات الكامنة في موضوعاتها الهادفة للتغيير، وذلك على الرغم من أن هذه النصوص تعالج موضوعات قوية، مثل قسوة نظام المحكمية. كما في رواية توكر، ومثل موضوع استئصال أو تشويه ثقافات الأمم المستعمرة، كما في رواية تشاكا (Chaka) للكاتب الروائي توماس موفولو (Thomas Mofolo) أو إبراز وجود تراث ثقافي أقدم وأعرق وأشمل من التراث الأوروبي. وأحد أسباب هذه الصعوبة يكمن في أن كلاً من الخطاب المتوفر، وكذلك ظروف إنتاجيته في مجتمعات الـ «ما بعد - كولونيالية» في تلك المرحلة المبكرة، كانت تقيد احتمالية التعبير عن المشاعر المعادية للمؤسسة المستعمرة، وهي التي تقرر الشكل المقبول، وبالتالي السماح بطباعته. ولهذا فإن النصوص التي خرجت للوجود في تلك الفترة، كانت من النوع الذي ظل ضمن القيود التي فرضتها تلك المؤسسة، أو ضمن الحدود التي سمحت لها.

أما في المرحلة الأخيرة، أي الفترة التي سبقت استقلال كثير من البلدان الإفريقية والآسيوية، أو أعقبت هذا الاستقلال. فقد بدأنا نرى

صورة لا تتحكم فيها قيود الحجر والمنع، فانطلق كتابها بصورون كل جوانب التجربة الاستعمارية، متخلصين من تلك القوة المقيدة التي كانت تحكمهم في السابق، وبلغت جديدة ومميزة.

مثل هذا التوجه الجديد للغة، يمثل أهم الملامح والخصائص في ولادة نصوص أدبية «ما بعد - كولونيالية» متميزة في تقنياتها، ولغتها، وموضوعاتها. ويذكر الدراسون في هذا الخصوص، رواية الكاتب النيجيري «أموس توتولا» (Amos Tutuola) التي حملت عنوان «سكير خمرة التمر» (The Palm Wine Drinker). وقد أثارت هذه الرواية انتباهاً واسعاً، وفضولاً كبيراً حول الأدب «الأنجلو- أفريقي»<sup>(15)</sup>.

وفي نهاية الخمسينات، وبالتحديد، في عام 1958م، صدرت رواية «شينوا أشبي» (Chinua Achebe) «الأشياء تنهار» (Things Fall Apart) وقد أصبحت هذه الرواية نصاً «نموذجاً» يحكي كيفية قيام مؤلف أنثروبولوجي بـ «مركز» الطرف الآخر وتبين بوضوح عدم موضوعية، وعدم أمانة ودقة المؤرخين الغربيين في رسم صورة «الأخر»، ممن ينتمي إلى حضارة أو ثقافة أخرى، يراها ذلك المؤرخ، أو العالم، أو الرحالة، حضارة دونية، وهامشية، وطفيلية، لا تتساوى مع حضارته الغربية، حضارة «المركز»<sup>(16)</sup>.

### (3)

#### الخطاب النقدي: من التأسيس إلى النظرية

على الرغم من أن المصطلح «Post Colonialism» لم يستخدم بلفظه إلا في عام 1985م، وذلك من قبل الناقد الأسترالي «سيمون ديورنج» (Simon During) في مقالة له بعنوان «بلوغ اليأس» (Landfall)<sup>(17)</sup>، إلا أن الدراسات أُل «ما بعد - كولونيالية» كانت قد



بدأت في التشكل والظهور منذ بدايات العقد الخامس من القرن العشرين.

ومنذ ذلك التاريخ، أي منتصف الثمانيات، بدأت الدراسات تستخدم المصطلح بلفظه، وأصبحت الكلمة «ما بعد - الكولونيالية» تظهر في عناوين مجلات ودوريات مختلفة؛ كما أصبح المصطلح مقبولا في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، واستعمل بشكل موسع ومعق في مجموعة من المقالات مع ناقد أمريكي مشهور، من أصل هندي، هو «جايارتي تشاكر فورتى سبيفاك» (Gayatri Chakravorty Spivak) حملت عنوان «ناقد ما بعد الكولونيالية» (The Post - Colonial Critic) ونشرت في كتاب بهذا العنوان في عام 1990م<sup>(18)</sup>.

وبدايات هذا الخطاب ألد «ما بعد - كولونيالي»، كما يرى الدارسون، يمكن إرجاعها أو وصلها ببدايات العقد الخامس من القرن العشرين، حين كانت المؤسسة الأكاديمية الغربية لصيقة بأعمال أدبية معينة، من مثل مسرحية «صموئيل بيكيت» (Samuel Beckett) الشهيرة «في انتظار جودو» (Waiting for Godot) ومتماشية مع تنظيرات «رولان بارت» (Roland Barthes) وخاصة كتابه «الدرجة الصفر للكتابة» الذي صدر عام 1952م. وقد أريد لهذا الخطاب، في تلك الفترة، أن يقوي من مفهوم «المعاصرة» الذي شكلت فيه ما سميت بالثقافات البدائية خيطاً أساسياً، وعنصراً مهماً لا ينبغي إغفاله.

في ذلك العقد بالتحديد، حدثت مجموعة من التحولات السياسية والاجتماعية، يراها الدارسون على أنها كانت الحاضنة التي احتضنت ميلاد هذا الخطاب. ويذكرون في هذا الصدد، انتهاء تورط فرنسا في الهند الصينية بعد معركة «ديان بيان فو»، واشتعال الثورة في الجزائر، وانتفاضة «الماو ماو» في كينيا، وسقوط الملكية في مصر. وهي الفترة

التي انشق فيها «جان بول سارتر» عن «ألبير كامو»، لأسباب قيل إنها تتعلق باختلاف مواقفهما من ثورة الجزائر. وفي عام 1952م نشر «فانون» (Frantz Fanon) كتابه الذي نال شهرة واسعة فيما بعد، وحمل عنوان: «بشرات سوداء: أقنعة بيضاء» (Blak Skins; White Masks) وفي ذلك العصر، توالى نشر أعمال «فانون»، و«إلبرت مي» و«كاسير»، وهم من أبرز أعلام خطاب «ما بعد الكولونيالية».

وبعد ذلك شهدت فترة الستينات تطورات مهمة في تبلور الأطر النقدية لهذا الموضوع، وذلك بظهور كتاب ثان لـ «فرانز فانون» بعنوان «حُقر الأرض» (The Wretched of the Earth)، وصدر عام 1961م. وتضمن الكتاب مقدمة بقلم «جان بول سارتر» اعتبرت هذه المقدمة، من قبل كثيرين، تشريعاً لكثير من المسلمات والتقنيات التي تبناها الغرب؛ الحبر في مقابل الشر، والأسود في مقابل الأبيض. والكتاب يعكس رؤية فانون لعنصرية العرب، ويجعلها شكلاً من أشكال الهروب، أو خلق كبش فداء، يتيح للغرب إصراراً على التمسك بما يملكه من قوة، واستخدام هذه القوة في إعادة تشكيل الطرف الآخر؛ وهذا ما يؤدي بالتالي إلى ردات فعل عنيفة من قبل المستعمرين<sup>(19)</sup>.

وقبل ذلك بسنة، كان الروائي الكاريبي «جورج لامنج» (George Lamming) قد نشر مقالة معيارية في هذا الخصوص، قام فيها بقراءة نص كلاسيكي قراءة جديدة تنطلق من هذه الأطر التي بدأت في التشكل، كما ذكرنا، وكان النص الذي قام بقراءته وتحليله مسرحية وليام شكسبير المعروفة «العاصفة» (The Tempest)<sup>(20)</sup>.

وفي السبعينات والثمانينات، ازداد الاهتمام بهذا الفرع من الدراسات من قبل الدارسين، ومنهم أكاديميون مرموقون. ويلمع اسم «إدوارد سعيد»، والناقد الكويتي «روبرتو فرناندز ريتامر» (Roberto f.)

(Retamar) <sup>(21)</sup>. وتم تأسيس محاور مركزية للجدل والنقاش، من خلال التركيز على كيفية تأثير الإمبريالية في مستعمراتها، ومن ثم كيفية رد تلك المستعمرات السابقة على الخطاب الإمبريالي، في محاولة منها لتصحيح وجهة النظر الغربية عنها، ولرفض اختفائها وحجبها وسوف نقوم فيما يلي بالتعرف بأربع دراسات تعتبر من الدراسات المهمة في هذا الخصوص.

## 1- «الاستشراق» (1978): إدوارد سعيد

عندما نشر إدوارد سعيد «الاستشراق» عام 1978م، أصبح الكتاب بعد فترة وجيزة من صدوره، مادة أساسية، ومرجعاً رئيسياً في أدبيات وتشريعات الدراسات الثقافية الـ «ما بعد - كولونيالية». كما أصبح مؤلفه الأكاديمي، أستاذ الأدب الإنجليزى والمعارف في جامعة كولومبيا الأمريكية، والمسلط بنى الأصول والهموم، أبرز نقاد «ما بعد الكولونيالية» والمنظرين فيها. وقد ترسخت هذه المكاة بعد صدور كتابه الثاني في هذا الحقل، وهو كتاب «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperialism) في عام 1993م.

قول كتاب «الاستشراق» (Orientalism) باهتمام وحماسة شديدين من قبل الدوائر الأكاديمية، وغير الأكاديمية، باستثناء بعض الباحثين المسيسين بالإيديولوجية الغربية المهيمنة، أو اليهود المسيسين صهيونياً، ونخص بالذكر منهم المستشرق اليهودي المعروف «برنارد لويس» (Bernard Lewis) الذي هاجم الكتاب وصاحبه هجوماً أنفعالياً يخلو من العملية والموضوعية <sup>(22)</sup>.

ترجم الكتاب إلى العربية بعد ثلاثة أعوام من صدوره. وقام بترجمته الدكتور كمال أبو ديب. وجاءت ترجمته للكتاب ترجمة حاذقة

وواعية وأمينية. كما اشتملت الترجمة على مقدمة نقدية عميقة للمترجم، الذي هو بدوره ناقد وأستاذ أكاديمي معروف، أضاء فيها كثيراً من الجوانب المحورية في الكتاب.

يلاحظ أبو ديب في مقدمته، أن كتاب «الاستشراق» يمكن قراءته في جانب مهم منه على أنه «كتاب عن الغرب وإشكالاته الفكرية، والخلل الجوهرية في ثقافته، والمفارقات الضدية الأساسية التي تقوم فيه بين ما يعتبره مبادئ لتطوره الحضاري، والبحثي، والعلمي، وبين الطريقة التي يعاين بها الآخر - حين تتم هذه المعاينة في إطار القوة والفوقية والسلطة»<sup>(23)</sup>.

هذه الطريقة التي عاين بها الغرب الشرق، وهي طريقة عرقية، أنتجت شرقاً «لم يكن في وعي العرب، الآخر الخارجي فقط، بل امتداداً للشاذ والمنحرف، والمجنون، والمستضعف داخل الغرب»<sup>(24)</sup>.

ولعله من الأفضل، بدل أن نعيد أو نكرر مفهوم «الاستشراق» كما قدمه إدوارد سعيد، أن نختبر من الكتاب ما جاء بكلمات سعيد نفسه، وهو بوضوح دلالات «المصطلح»، وهي دلالات تتعدى كثيراً تلك الحدود التي ظلت الدراسات الاستشراقية تتأطر داخلها طوال عقود طويلة سابقة:

«إذا اتفطنا من أواخر القرن التاسع عشر نقطة للانطلاق محددة تمهيداً تقريباً، فإن الاستشراق يمكن أن يناقش ويحلل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق: التعامل معه بإصدار تقارير حول، وإجازة الآراء فيه وإقرارها؛ وبوصفه، وتدرسه، والاستقرار فيه، وحكمه... الاستشراق كآسلوب غربي أطرحه هنا، هو أننا ما لم نكتنه الاستشراق بوصفه إنشاء، فلن يكون للسيطرة على الشرق، واستثنائه، وامتلاك السيادة عليه... وما في وسعنا أبداً أن نفهم الفرع المنظم تنظيمياً عالياً، الذي استطاعت الثقافة الغربية عن طريقه، أن تتدبر الشرق، بل حتى أن

تنتجها سياسياً، واجتماعياً، وعسكرياً، وعقائدياً، وتغليظاً. وعلاوة، فقد احتل الاستشراق مركزاً هو من السيادة بحيث إنني أؤمن بأنه ليس في وسع إنسان يكتب عن الشرق أو يفكر فيه، أو يمارس فعلاً متعلقاً به، أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعروفة التي فرضها الاستشراق على الفكر والعقل. وبكلمات أخرى، فإن الشرق، بسبب الاستشراق، لم يكن، وليس موضوعاً حراً للفكر أو الفعل. ولا يعني هذا أن الاستشراق بمفرده، يقرر ويحكم ما يمكن أن يقال عن الشرق، بل إنه يشكل شبكة المصالح الكلية التي يستحضر تأثيرها بصورة لا مفر منها في كل مناسبة، يكون فيها ذلك الكيان العجيب «الشرق» موضوعاً للنقاش. أما كيف يحدث ذلك، فإن ما يحاول هذا الكتاب أن يكشفه...

يحاول أن يظهر أن الثقافة الغربية اكتسبت المزيد من القوة والهوية بوضع نفسها موضع التضاد مع **الشرق باعتباره ذاتاً بديلة، أو حتى سرية** «مختربة» (تحت - أرضية) <sup>(25)</sup>

لقد شق هذا الكتاب، بقوة وقاعلية مذهلة، نظرة جديدة، وفتحاً ذكياً علمياً في قراءة الخطاب الثقافي الغربي، وفي فضحه وتعريته. وضّح بجلاء وعملية أكاديمية نظرة الغرب للشرق المسلم، ويُن أن الأفكار والمبادئ، التي قامت عليها سيطرة الغرب واستعمار الشرق، قد وجدت في المنتج المعرفي الثقافي الاستعماري ما يبررها ويقويها. وفي الوقت الذي كان فيه معظم باحثي الأدب الأمريكيين من أصحاب الكفاءة العالية، منشغلين بقضايا جمالية وإجرائية على النصوص الأدبية لاكتشاف ما يعتقدونه «حقائق كونية» (Universal Truths)، جاء كتاب الاستشراق ليُجبر الأكاديميين، ومن تخصصات مختلفة، على ضرورة تقييم أعمالهم، والنظر في الطبيعة السياسية لهذه الأعمال، وما يمكن أن ينتج عن هذه الطبيعة من أهداف تتماشى مع الإيديولوجية الاستعمارية والإمبريالية <sup>(26)</sup>.

وقبل أن ننتقل لاستعراض كتاب إدوارد سعيد الآخر «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperialism) لابد لنا من الإشارة إلى أن تأثير كتاب الاستشراق في الدوائر الثقافية والأكاديمية في العالم العربي، وحتى بعد ترجمته إلى العربية، كان تأثيراً محدوداً، على عكس ما كان له من تأثير كبير خارج العالم العربي. وقد سجل إدوارد سعيد نفسه هذا الموقف، وحاول أن يعلله، لكنه لم يفلح، أو لعله لم يُرد أن يزيل ورقة التوت التي تحاول المؤسسة الثقافية والفكرية العربية أن تستر بها عوراتها وعجزها، واستمراريتها في الاسترخاء والاجترار. يستوي في ذلك الفرد والمؤسسة الرسمية على السواء.

«إن الأمر في نظري ليقع على مشارف اللغز أو السر؛ لماذا ساعد «الاستشراق» في باكستان، والهند، وإفريقيا، واليابان، وأمريكا اللاتينية، وأوروبا، والولايات المتحدة، على إطلاق العديد من أنهار الإنشاء الجديدة، وأساليب التحليل الجديدة، وإعدادات تأويل للتاريخ والثقافة، فيما ظل تأثيره في العالم العربي محدوداً؟» (27).

## 2 - الثقافة والإمبريالية: إدوارد سعيد

أما كتابه «الثقافة والإمبريالية» (Culture and Imperialism) فقد صدر عام 1993م، وترجم إلى العربية بعد ثلاث سنوات من صدوره. وقام بترجمته أيضاً الدكتور كمال أبو ديب، الذي ترجم كتاب «الاستشراق». وينبغي التنويه أيضاً بهذه الترجمة، وما اشتملت عليه من مقدمات نقدية ثلاث: مقدمة المؤلف للطبعة العربية، ومقدمة المترجم، ومقدمة المؤلف للطبعة الأصلية باللغة الإنجليزية. وكذلك اشتمالها على كشف للمصطلحات النقدية المهمة التي وردت في الكتاب.

وهذا الكتاب يبسط جناحيه فوق فضاء أكثر اتساعاً ورحابة من

الفضاء الذي غطاه «الاستشراق» فبينما اقتصر فضاء «الاستشراق» على الشرق العربي المسلم، امتد فضاء «الثقافة والإمبريالية» ليغطي مجمل العلاقات بين «الغرب الحواصري الحديث والأصقاع الجغرافية المترامية الواقعة خلف البحار»<sup>(28)</sup>.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه في الفترة الواقعة بين صدور كتاب «الاستشراق»، وصدور كتاب «الاستشراق» وصدور كتاب «الثقافة والإمبريالية» قام عدد كبير من الأبحاث المنهجية في علوم الإنسان، والتاريخ، والدراسات الإقليمية، وعملت مثل هذه الأبحاث المتنوعة على تطوير عدد كبير من المنظومات التي تضمنها كتاب الاستشراق؛ يقول إدوارد سعيد:

«بعد حوالي سنوات خمس من صدور «الاستشراق» عام 1978م، بدأت بتجميع بعض الأفكار التي كانت قد تحلت لي وأنا أنجز ذلك الكتاب حول العلاقة بين الثقافة والإمبراطورية. وكانت أولى النتائج سلسلة من المحاضرات التي ألقيتها في جامعات الولايات المتحدة... لقد قام قدر كبير من الأبحاث المنهجية في علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والتاريخ، والدراسات الإقليمية، بتطوير عدد من المنظومات التي كنت قد قدمتها في «الاستشراق» الذي اقتصر مجاله على الشرق الأوسط. ولقد حاولت بدوري في الكتاب الراهن أن أوسع المنظومات الواردة في الكتاب السابق لأصف نسقاً أكثر شمولية من العلاقات بين الغرب الحواصري الحديث، وأصقاعه الواقعة ما وراء البحار»<sup>(29)</sup>.

أضف إلى ذلك، بروز الولايات المتحدة للقيام بالدور الإمبريالي بكامله، بعد انتهاء الحرب الباردة، وتفكك الاتحاد السوفياتي، وتراجع دور القوى الإمبريالية الأوروبية، بريطانيا على وجه الخصوص، ليصبح دورها دور التابع لآخر القوى الإمبريالية، أي الولايات المتحدة.

بأتي كتاب «الثقافة والإمبريالية» إذاً، ليشكل استكمالاً لكثير من المنظومات التي بني عليها «الاستشراق»، وتقديم أجوبة على أسئلة أثارها ذلك الكتاب:

«واقد حاولت أيضاً أن أظهر أن أدباً ونقداً جديدين قد بزغا منذ المرحلة العظيمة لفكفكة الاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية . فللمرة الأولى يصبح الأفارقة، والآسيويون، عرباً وغير عرب، الذين كانوا دائماً موضوعاً لعلم الإنسان «الإنثروبولوجيا» الغربي، وللسرديات الغربية والنظريات التاريخية، والتكهنات اللغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشعوب غير الأوروبية الأقل تطوراً، التي ظلت جواهرها ثابتة رغم التاريخ، يصبحون خلائقاً لآدابهم وتاريخهم الخاصة، كما يصبحون أيضاً قراء ناقدين لسجل المحفوظات الغربي»<sup>(30)</sup>.

جاء الكتاب في أربعة فصول، وانتهى بكشاف مصطلحي مزدوج، من قبل المترجم، الأول رتب وفق المفردات العربية، والثاني وفق المفردات الإنجليزية. وقد تضمن الكتاب قراءات نقدية لأعمال كثير من الأدباء الغربيين، روائيين وشعراء، من منظور نقدي «ما بعد - كولونيالي». ومن هؤلاء «جوزيف كونراد» (Koseph Conraf) وخاصة روايته الشهيرة «قلب الظلام» (Heart of Darkness)، و«جين أوستن» (Jane Austen) وروايتها «حديقة مانسفيلد» (Mansfield Park)، و«جيمس جويس» وروايته «Ulysses»، والشاعر الرومانسي الإنجليزي «بيتس» (W. B. Yeats). وقد أصبحت هذه القراءات، ومنذ صدور الكتاب، قراءات نقدية أنموذجية في الخطاب النقدي الـ «ما بعد كولونيالي». ويشير إدوارد سعيد إلى هذه القراءات بقوله:

«إن المنتجات العظيمة للثقافة هي منتجات محسوسة واستثنائية،



وبالإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنه يمكن لهذه النتائج أن تكون أعمالاً عظيمة من إبداع الخيال، وأن تضم في الوقت نفسه، وجهات نظر سياسية ظاهرة البشاعة والقبح، وجهات نظر تسليخ الإنسانية عن غير الأوروبيين، وتبرز شعوباً وأصقاعاً بأسرها خاضعة ودونية، جاعلة إياها مقتضية حكم الأوروبيين. والمثال على أعمال كهذه رواية، «كيم» لكبلنج، وهي رواية عظيمة وعمل إمبريالي عميق. إن قراءة مفككة للاستعمار كالقراءة التي أقدمها في هذا الكتاب، تحفظ لكبلنج إنجازاته الجمالي دوناً مساس، غير أنها تقوم أيضاً بموضعة تصوير روايته للتاريخ الهندي، ولشعب الهند، في منظور يجلو أن كبلنج ينكر على الهنود إمكانية التغيير والتطور السياسي. وإنني لأحاول أن أفعل الأمر نفسه في قراءة «اتي ل» «جين أوستن» مع أن كتابي حين صدر في بريطانيا أثار نقمة معظم مراجعيه لما اعتبروه هجوماً على روائية لا صلة لها بالامبراطورية. وإنني لأطرح أن أوستن هي أكثر إشاقة وقيمة - لا أقلها - كروائية عظيمة، لأنها استطاعت أن تعالج الرق ومستنبتات فصص السكر الكاربية، جنباً إلى جنب مع معالجتها للملهاة آداب السلوك لدى فئة السادة المزارعين الإنجليز الذين يعيشون في بيت ريفي فخم» (31).

ولعل البعض يتساءل، أليست التجربة الاستعمارية/ المأساة في فلسطين جزءاً من تفكير إدوارد سعيد، في هذا الكتاب، أو في الاستشراق، كونه ينتمي في أصوله إلى ضحايا تلك المأساة؟ ومثل هذا التساؤل لم يغيب عن فكر إدوارد سعيد، لذلك نجلده بقول، في هذا الصدد: «وإنه لمن الملائم، أخيراً، أن أقول لقرائي العرب إن فلسطين، رغم أنها لا تذكر هنا مراراً، تؤدي دوراً تأسيسياً هاماً في تفكري بالعلاقة بين الثقافة والإمبريالية. ولقد تحقق لدي اقتناع بهذا قبل عقدين من الزمن في كتابي «مسألة فلسطين» حيث اقترحت للمرة الأولى، أهمية المشروع الصهيوني لإعادة تخيل فلسطين وأهلها تمهيداً لاحتلال الأرض» (32).

وسوف نتعرض إلى موضوع فلسطين كمشروع استيطاني استعماري في كتابات إدوارد سعيد، وبشكل خاص، من خلال كتابه الذي سبق ذكره: « The Question of Palestine » الذي صدر عام 1979م، إذ سيشكل هذا الموضوع الجزء الثاني من دراستنا هذه.

وإذا كنا لم نطل في عرض كتابي إدوارد سعيد، « الاستشراق »، و« الثقافة والإمبريالية » نظراً لسهولة تيسرها للقارئ العربي، فإننا نختم عرضنا للكتابين، باقتباس قصير لـ « ناعوم تشومسكي » (Noam Chomsky) يقول فيه:

« إن عمله (أي عمل إدوارد سعيد) خُصص لفضح « الميثولوجيات » التي كونها عن أنفسنا، و« الميثولوجيات » التي كونها عن الآخرين. والعمل الأول (أي فضح ميثولوجيا الـ « أنا ») أكثر صعوبة من الثاني، ذلك أن نظرنا في المرأة، لرى أنفسنا، عملية أصعب بكثير من نظرنا للآخرين »<sup>(33)</sup>.

### 3 - الإمبراطورية تكتب الرد: النظرية والتطبيق في آداب « ما بعد الكولونيالية »<sup>(34)</sup>: بل أشكروفت - جاريث جريفثس - هيلين تيفن

ما بين ظهور كتاب « الاستشراق » (1978م)، وكتاب « الإمبراطورية تكتب الرد: النظرية والتطبيق في آداب « ما بعد - الكولونيالية » » (1989م)، كانت قد نشرت عشرات الكتب، ومئات المقالات النقدية في أدب ونقد « ما بعد الكولونيالية ». وقائمة المراجع التي تضمّنها الكتاب الثاني الذي اشترك في كتابته ثلاثة من أبرز أعلام الدراسات النقدية « ما بعد - كولونيالية »، تعدد كماً كبيراً من المادة في هذا الخصوص.

جاء الكتاب في «246» صفحة، من القطع الكبير، وقد اشتمل على مقدمة، وخمسة فصول. استعرض المؤلفون في المقدمة: التعريف بمصطلح «الأدب ال ما بعد - كولونيالية»، والعلاقة بين الأدب ال «ما بعد - كولونيالية» والدراسات الإنجليزية، وتطور الأدب ال «ما بعد - كولونيالية»، والسيطرة، واللغة، والمكان والاقتلاع من المكان، وأخيراً ال «ما بعد - كولونيالية والنظرية».

وجاء الفصل الأول بعنوان: «تمهيد الأرض: النماذج النقدية لأدب ما بعد الكولونيالية»، وخصص للبحث في أبرز هذه النماذج، وسوف نعرف بهذه النماذج، بعد قليل.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان: «استبدال اللغة: استراتيجيات النص في الكتابات «المابعد - كولونيسالية»». وعنوان الفصل الثالث به «استبدال النص: تحرير الكتابة «المابعد - كولونيالية»». وحمل الفصل الرابع عنوان: «النظرية في مفترق الطرق: النظرية الأصلانية والقرء «المابعد - كولونيالية»». أما الفصل الأخير، فجاء بعنوان: «استبدال النظرية: الكتابات المابعد - كولونيالية والنظرية الأدبية».

يوضح مؤلفو الكتاب في الفصل الأول أن كتاب ونقاد «مابعد - الكولونيالية» - بعد أن أصبحوا واعين بالسمات الخاصة التي تتسم بها نصوص «ما بعد الكولونيالية» - أدركوا الحاجة لتطوير أنموذج مناسب لهم، قادر على تحليل هذه النصوص وتفسيرها. وهكذا ظهرت عدة نماذج أو أطر، أبرزها:

أولاً: «النماذج الوطنية والإقليمية».

ثانياً: «النماذج العرقية: نموذج كتابة السود».

ثالثاً: «نماذج مقارنة أكثر اتساعاً».

رابعاً: «نماذج الهجنة».

هذه الأنماج أو النماذج، تعمل في الغالب، كافتراضات، أو لنقل كمنطلقات افتراضية في الممارسات النقدية، أكثر من كونها مدارس فكرية منفصلة أو غير مترابطة. وفي أي نقاش أو ممارسة نقدية، يمكن أن نرى أكثر من نموذج يوظف جنباً إلى جنب مع نموذج آخر أو أكثر.

## أولاً: النماذج الوطنية والإقليمية والمقارنات بينها:

تقوم هذه النماذج بالتركيز على السمات الخاصة بأمة معينة، أو ثقافة خاصة.

ويرى مؤلفو الكتب، أن الولايات المتحدة الأمريكية، هي أول المجتمعات التي قامت بتطوير أدب قومي خاص بها. إذ إن ظهور أدب أمريكي مستقل بذاته، في نهاية القرن الثامن عشر، أثار أسئلة لا يمكن تجنبها أو إغفالها حول العلاقة بين الأدب والمكان، وحول الأدب والهوية الوطنية، وبشكل خاص، حول مدى صلاحية وملاءمة الأشكال الأدبية المتوارثة للمجتمعات الجديدة. إذ إن البحث عن أفكار حول أشكال أدبية جديدة كانت جزءاً من عملية تقدم متفائلة نحو المرحلة الوطنية، لأنه كان يبدو أن هذا المكان الجديد، يعتبر أحد أكبر المناطق الجغرافية اتساعاً، وإمكاناته أن يعبر عن الاختلاف عن بريطانياً تعبيراً جوهرياً.

إن كتاباً مثل «تشارلز بروكدن براون Charles Brockden Brown» ممن حاولوا أن يذنبوا بعض الأشكال الروائية البريطانية، مثل الرواية «القوطية» (Gothic)، والرواية «الوجدانية» (Sentimental)،

سرعان ما أدركوا أنه ليس بالإمكان، وقد حصل تغير في المكان، وفي الثقافة، أن يستورد «الشكل» و«المضمون»، بدون إحداث تغييرات جوهرية أو راديكالية عليهما<sup>(35)</sup>.

وعليه، فإن التجربة الأمريكية، ومحاولاتها إنتاج فط جديد من الأدب، يمكن النظر إليها، من عدة أوجه، على أنها كانت النموذج لكل الكتابات «المابعد - كولونيالية» في مرحلة لاحقة. فبمجرد أن فرضت الثورة الأمريكية مسألة الهوية الوطنية المنفصلة عن بريطانيا، ولمجرد أن حققت هذه الهوية نجاحات في الجوانب الاقتصادية والسياسية، وأصبحت هذه النجاحات واقعاً ملموساً، بدا أن الأدب الأمريكي، أصبح جسداً نصوياً مقبولاً. لكن هذا القبول ظل في إطار أن هذا الأدب يمثل «فرعاً من شجرة العائلة» (an Offshoot of the parent tree) أو بتعبيرات مجازية أخرى، مثل «الأب - الابن» (child - parent) و«النهر - الرافد» (stream - tributary)<sup>(36)</sup>.

وعندما طور أدب الولايات المتحدة، بشكل موسع وشامل، سمات خاصة به، مختلفة عن الأدب البريطاني، وعندما نجح في تثبيت حقّه في اعتباره أدياً مستقلاً، فإن مفهوم الاختلافات داخل الكتابة الإنجليزية قد أصبح مفهوماً قائماً. وكانت النتيجة المترتبة على ذلك، أن أدياً أكثر جدة، لبلدان مثل نيجيريا، وأستراليا والهند، قد أصبح بالإمكان مناقشتها على اعتبار أنها أشكال وطنية منفصلة، وقائمة بذاتها، أكثر من كونها «فروعاً من الشجرة»، كما أصبح بالإمكان أن ينظر في أديها من خلال التاريخ السياسي والاجتماعي لكل بلد؛ وعليه، يمكن قراءتها على أنها مصدر أساسي لصورة مهمة في الهوية الوطنية.

إن تطور الآداب الوطنية، وكذلك تطور النقد، يعتبر شيئاً أساسياً في مجمل مشروع الدراسات الـ «مابعد - كولونيالية». إذ لولا هذه

التطورات على المستوى الوطني، ولولا الدراسات المقارنة بين الثقايلد، وما تقود إليه، لم يكن بإمكان هذا الخطاب الـ « ما بعد - كولونيالي » أن ينشأ أو يظهر إلى الوجود. وبالتالي، فإن دراسة الثقايلد الوطنية تعتبر المرحلة الأولى، والأكثر أهمية في عملية رفض الخطاب الوطني لتنفج المركز. وهي بداية ما وصفه الكاتب النيجيري « وول سوينكا » (Wole Soyinka)، على أنه بداية « عملية الوعي الذاتي »<sup>(37)</sup>.

وعلى الرغم من التنوعات في الأنموذج الوطني، فإن معظم الآداب الإنجليزية، خارج بريطانيا، اعتبرت أنها مشاريع فردية وطنية، تشكل ثقافة كل بلد على حدة، وتعكسها. والنتيجة المحتملة لهذه التنوعات تزايد مطرد في ضبابية التمييز بين « القومية » (nationalism) و« القومي » (nationalist). فالقومية تصمت في العادة، إنكاراً صحياً وغنياً للسيطرة البريطانية والأمريكية الواضحة على مجالات النشر والتعليم وغيرها. ومع ذلك، فإن فشل النقد الوطني، في الغالب، في إحداث تغيير أو تبديل في مصطلح الخطاب الـ « ما بعد - كولونيالي » ضمن الحدود التي يعمل فيها، فإن هذا النقد قد شارك، بشكل صمني، وبشكل صريح، في الانغماس في خطاب محكوم تماماً، وبشكل مطلق، من قبل الإمبريالية التي حاول الإصرار الوطني على استثنائها. كما أن الافتراضات النظرية، والمنظورات النقدية، والأحكام القيمة (أي المنصبة على القيمة) قد كررت ما كانت المؤسسة البريطانية الكولونيالية قد شيدته<sup>(38)</sup>.

## ثانياً: النماذج العرقية: نموذج كتابات السود:

تجمع آخر يدرس عدداً من الآداب المنبثقة عن مجتمعات « ما بعد - الكولونيالية »، وهو ما يطلق عليه « كتابات السود ». هذه الكتابات تقوم على مفهوم ينظر إلى العرق أو السلالة، على أنه مكون أساسي في

التمييز السياسي والاقتصادي، ويجمع كتاباً في الشتات الإفريقي، على اختلاف جنسياتهم: من السود الأمريكيين، ومن الإفريقيين الكاريبيين، وكذلك من البلدان الإفريقية. وهذا ما يوسع كثيراً من رقعته، إذ ربما شمل بالتالي، وعلى سبيل المثال، الكتابات البولينية، والملائية، والأبوجينية الأسترالية. لا بل أكثر من ذلك، إذ يمكن أن يشمل الكتابات التي ينتجها كتاب بيض عن إفريقيا والهند، إذا ما انسجمت هذه الكتابات مع الدلالات المعادية أو المضادة للخطاب الكولونيالي<sup>(39)</sup>.

إن توسيع رقعة هذا المفهوم على هذا النحو، يؤدي، وهذا ما حدث فعلاً، إلى تجاهل الفروقات الثقافية بين الآداب التي أنتجت من قبل أقلية سوداء في بلد أبيض قوي وغني، وتلك التي أنتجت من قبل أغلبية سوداء في أمة مستقلة.

في هذا النموذج، تطور مفهوم «الزنوجة» (Negritude) من خلال كتابات عدد من الكتاب والأدباء، مثل «إيميه سيسيير» (Cesaire) (Aime) (40)، والسياسي الشاعر السنحالي «ليوبولد سنجور» (Leopold Sedar) (Senghor). وقد وصفت الثقافة الزنجية بأنها وجدانية أكثر منها منطقية أو عقلانية. كما أنها طالبت بوجهة نظر إفريقية خاصة فيما يتعلق بالعلاقات «الزما - كانية»، والأخلاقيات، والغيبيات، والجماليات، تميز بها نفسها عن القيم الأوروبية الذوقية والأسلوبية التي افترض أنها قيم عالمية.

وقد استمر النقاد الأفرو-أمريكيون المعاصرون في تحليلاتهم الأدبية على تأكيد إبراز وعي مميز للسود. فكتاب «أدب السود والنظرية الأدبية» (Black Literature and Literary Theory) الذي صدر عام 1984م<sup>(41)</sup>، يوضح كيف أن عدداً من هذه المفاهيم المتعلقة بوعي خاص ومستقل، توظف على أنها تمثل نمطاً من جماليات السود المميزة<sup>(42)</sup>.

### ثالثاً: نماذج مقارنة أكثر اتساعاً:

أول الصعوبات التي واجهتها النماذج المقارنة في الكتابات الـ « ما بعد - كولونيالية » هو إيجاد مسمى قادر على وصفها وتحديدتها. وقد قدمت بعض المحاولات المبكرة عنوان: « Terranglia »، وذلك من قبل « جوزيف جوتز » في كتاب نشر له في منتصف الستينات من القرن الماضي<sup>(43)</sup>. وكذلك برز في الستينات أيضاً مصطلح أدب « دول الكومنولث » (Commonwealth Literature). وقد لقي هذا المصطلح شيئاً من القبول، إلا أنه لم يؤد الغرض، نظراً لما تتضمنه هذه التسمية من قيود جغرافية وسياسية من شأنها تضيق فضاء هذه النماذج. واستعمل في بعض الجامعات مسمى « آداب العالم الثالث » لكن أكثر العناوين التي لقيت بعد ذلك قبولاً وشعبية هو: « الآداب الجديدة المكتوبة باللغة الإنجليزية » (New Literatures in English). وأخيراً جاء عنوان: « آداب ما بعد - الكولونيالية »، الذي أصبح العنوان الشائع والمفضل في هذا الحقل من الدراسات<sup>(44)</sup>.

وهناك أكثر من نموذج مقارني في الآداب الـ « ما بعد - كولونيالية ». ومن الأمثلة على بعض النماذج المبكرة والفعالة، النموذج الذي قدمه « ماكسويل » (D.E.S. Maxwell) في كتابه « Landscape and Teme » الذي نشر عام 1965م<sup>(45)</sup>، والذي يركز على الفصل بين المكان واللغة.

المكان، والاقتلاع من المكان كما تضمنتهما مقدمة كتاب ماكسويل، هما مركزا اهتمام رئيسي لدى كل شعوب « ما بعد - الكولونيالية ». كما أن النموذج الذي قدمه ماكسويل لدراسة وتحليل هذه الشعوب، يركز على مناقشة مدى ملائمة اللغة المستوردة لوصف التجربة



المتعلقة بالمكان في هذه المجتمعات الـ « ما بعد كولونيالية ». وقد ميز ماكسويل بين نوعين من المكان: « مستعمرات المستوطنين » و« التجمعات المغزوة ». ومن الأمثلة على النوع الأول: الولايات المتحدة، وكندا، ونيوزيلندا، وأستراليا؛ أي أرض احتلت من قبل مستعمرين أوروبيين، امتلكوا الأرض بعد احتلالها، وسحقوا سكانها الأصليين. وفي كل هذه المناطق، قام الكتاب بمناقشة مدى ملاءمة اللغة التي ينتمون إليها لهذه الأمكنة التي احتلوها.

أما في النوع الثاني، أي التجمعات المغزوة، كما في الهند أو نيجيريا، حيث السكان غير الأصليين أصبحوا مستعمرين، بينما السكان الأصليون تحولوا إلى مستعمرين في أراضيتهم ومناطقهم، وحيث الكتاب من هذه البلدان لم يكونوا مجبرين على التكيف مع رقعة جغرافية مختلفة، أو مناخ مختلف، لكنهم يمتلكون رذات فعل متوارثة ومعقدة تجاه وضعهم الناشئ، الجديد، الهامشي، الذي نقلتهم إليه وجهة النظر العالمية المتضمنة في تحولهم إلى الإنجليزية. وسواء كانت اللغة الإنجليزية قد استأصلت لغاتهم الأصلية، أو أنها، بكل بساطة، منحنتهم أداة بديلة، مكنتهم من الوصول إلى قاعدة عريضة من القراء، فإن استخدامها من قبلهم قد أدى إلى علمية فصل بين الفهم للعالم من ناحية، وتبادل الآراء والأفكار عنه، من ناحية أخرى<sup>(46)</sup>.

ويرى ماكسويل أنه حيثما نشأ كتاب « ما بعد - الكولونيالية » فإنهم يشتركون في سمات معينة مهمة، تجعل من عملهم عملاً مختلفاً عن التراث الأدبي الأصلي لإنجلترا. يقول:

« هناك فئتان عريضتان: في الأولى يجلب الكاتب لغته الخاصة به، « الإنجليزية » إلى بيئة غريبة، وإلى سلسلة جديدة من التجارب: أستراليا، وكندا، ونيوزيلندا.

وفي الثانية، يجلب الكاتب اللغة الغربية عنه، « الإنجليزية » إلى تراثه الثقافي والاجتماعي: الهند، وجنوب أفريقيا.

ومع ذلك، فإن بين هاتين الفئتين قرابة أساسية؛ ذلك أن الصراع الشديد مع الألفاظ، ومع المعاني، يجعل هدفه إخضاع التجربة للغة، وإدخال الحياة الدخيلة إلى اللغة المستوردة<sup>(47)</sup>.

وما يتدرج ضمن هذه النماذج المقارنية ما أسماه أشكروفت، وجريفيش، وتيفن، « Tematic Parallels » (ثمالات موضوعاتية). في الآداب المختلفة المكتوبة باللغة الإنجليزية، والمندرج في آداب « ما بعد - الكولونيلية ». فعلى سبيل المثال، نجد موضوع المقاومة من أجل الاستقلال، موضوعاً احتفالياً متعدد الأشكال في كثير من الروايات، منها: رواية « Kanthapura » (1938) للروائي Raja Rao. ورواية « A Grain of Wheat » (1967م)، للكاتب الكيني (Ngugi Wa Thiong). ورواية « New Day » (1949م) للكاتب الجامايكي « V.S. Reid ».

وكذلك نجد موضوع التأثير الكاسح للثقافة الأجنبية على الحياة المعاصرة للمجتمعات الـ « ما بعد - كولونيلية » يأخذ أشكالاً متعددة ومتنوعة، كما في رواية: « No Longer at Ease » (1963م) للكاتب والناقد النيجيري « Chinue Achebe ». ورواية: « In the Castle of My Skin » (1970) لـ: « Goerge Lamming » من جزر الباريادوس.

كما نجد الموضوع يتكرر بكثرة في أشعار الشاعر النيوزيلندي « Honi Tuwhare »<sup>(48)</sup>.

● وهناك موضوعات أخرى مؤثرة بدأت في الظهور، مثل موضوع تشييد منازل على أنقاض منازل أخرى في المناطق التي كان المستعمر يغير في طبيعتها، في كثير من الأعمال الأدبية الروائية، منها:

● « A House for Mr. Biswas » (منزل من أجل السيد بزواز) (49).

● « Remember The House » (تذكر المنزل) (50).

● « As for Me and My House » (فيما يتعلق بي وبمنزلي) (51).

● « Bless » (البركة) (52).

● « Living in Manototo » (قطن في مانوتوتو) (53).

وكذلك نجد موضوع رحلات متطفلين أوروبيين عبر طبيعة جذابة غير مألوقة، تتم عادة بمساعدة مرشد من أهل المنطقة الأصليين، يشكل سمة مشتركة بين كثير من النصوص، مثل:

● رواية « قصر الطاووس » « Palace of the Peacock » (54).

● رواية بعنوان « Voss » (55).

● رواية « ألقى الملك » « The Radiance of the King » (56).

ومثل هذا النمط في أدب « ما بعد - الكولونيالية » لا يقتصر على الموضوعات، حيث تجاورها - كما لاحظ النقاد - ليصل إلى قائل كبير في كثير من السمات الفنية، مثل شيوع تقنيات « الرمز » و« المفارقة » و« الواقعية السحرية » و« السرد المتقطع » (57).

إن بروز هذا التشابه في الموضوعات، وكذلك التشابه في كثير من الأساليب والتقنيات، في هذه الآداب، لم يأت مصادفة. إنه وليد التشابه في الأحوال والظروف التاريخية والنفسية لهذه المجتمعات. فعلى سبيل المثال، موضوع مثل موضوع « المنفى » نجده حاضراً في كل هذه الآداب. وهو دليل على هم وقلق دائم الحضور على المكان ومن فيه في كل تلك المجتمعات (58).

ونتيجة لما ذكرناه، فإن التفسيرات والتحليلات التي توجه عنايتها

إلى السمات والخصائص المقارنة في الكتابات الـ «ما بعد - كولونيالية» يجب أن تركز اهتمامها على القضايا الأكثر اتساعاً، القضايا الخاصة بكيفية تحمل هذه الآداب لعناصر الضغط المادية: السياسية، والاقتصادية، والثقافية، التي تقارن على هذه الآداب من خلال الإطار الإمبريالي، وكيف أن هذا الضغط مرتبط بإحلال اللغة المفروضة في السياقات الجغرافية والثقافية الجديدة<sup>(59)</sup>.

## رابعاً: غاذج الهجنة:

في الوقت الذي دنت فيه النظرية الأدبية الـ «ما بعد - كولونيالية» من المنظومات النظرية الأدبية الأوروبية، فإن هذا الاقتراب كان اقتراباً انتقائياً وحذراً، ولا يخلو من التعديل. ذلك أنه ليس هناك من نظرية أوروبية يمكن أن تكون مناسبة للتطبيق على ظروف ثقافية مختلفة، دون أن يجري على هذه النظرية تعديلات جوهرية وبالتالي، فإن النظريات التي قدمت من قبل بعض القاد، من مثل «حومي بابا» (Homi Bhabha)، وبعض الكتاب، مثل «ويلسون هارس» (Wilson Harris)، و«إدوارد براتويت» (Edward Brathwaite)، تنبع من أهمية طبيعة المجتمعات الـ «ما بعد - كولونيالية»، ومن أنماط «التمازج» التي أنتجت ثقافتهم المتعددة<sup>(60)</sup>.

لقد بينت الدراسات والكتابات أن قدراً كبيراً من النتاج الفكري الأوروبي، فيما يتعلق بالتاريخ و«المحتد» (ancestry)، والماضي، يشكل مرتكزاً مرجعياً قوياً في حصيلة الغرب المعرفية. ولذا فإنه ليس من المستغرب أن نجد أعمالاً كثيرة في الكتابات الـ «ما بعد - كولونيالية» تعتمد تعطيل المفاهيم الأوروبية الخاصة بالتاريخ، ويسلسلة الزمن انطلاقاً من هذه الحصيلة المعرفية<sup>(61)</sup>.

لقد عملت كتابات النقاد القوميين، وكذلك كتابات السود، على فكفكة إغاز / سرّية العملية الإمبريالية، فيما يتعلق بالسيطرة والهيمنة المستمرة. لكن هذه الكتابات لم تقدم، في نهاية الأمر، مخرجاً للمأزق التاريخي والفلسفي، على عكس ما قدمته نماذج الهُجْنَة، حيث أدركت هذه النماذج، أي نماذج الهجنة، أن قوة النظرية الـ « ما بعد - كولونيالية »، ربما تكمن مستقبلاً، فيما تملكه منهجيتها العلمية المقارنة، التي هي منهجية متأصلة فيها. ومن الممكن أن توفر وجهة النظر هذه إطاراً مناسباً لمفهوم « اختلاف الند للند (difference on equal terms) » مما يضمن استمرارية مشرة للدرس والكشف لهذه النظريات<sup>(62)</sup>.

وهكذا نرى أن النماذج المختلفة، التي تناقش من خلالها النصوص في آداب « ما بعد - الكولونيالية »، تتداخل في عدة نقاط. كما أن المكان، في هذه النماذج، أخذ يكتسب أهمية بالغة، جاعلة منه العنصر الأكثر أهمية، والمنظم لمفهوم الحقيقة والواقع. ونفس الطريقة، فإن العلاقة بين « الحاكم - المحكوم »، قد تم قلبها وإعادة ترتيبها. كما تم أيضاً إدراك ما يقوم به مفهوم « السيطرة » من دور منظم ورئيسي في المجتمعات البشرية؛ وبالتالي، فقد أصبح هذا المفهوم موضوعاً يتحدى وبطريقة مماثلة، تم إدراك ما يمكن أن تقوم به اللغة من « مركزة » مفهوم القيمة، وجذبها بعيداً عن النموذج المعياري البريطاني<sup>(63)</sup>.

وفي النهاية، يمكن القول إن الفنون المعاصرة، والفلسفة، والأدب، التي أنتجتها المجتمعات الـ « ما بعد - كولونيالية » ليست، بحال من الأحوال، استمراراً للنماذج الغربية، وليست نسخة ممسوخة أو معدلة عنها<sup>(64)</sup>. فقد أظهرت دراسة أشكروفت، وجريفتس، وتيفن، أن عملية فكفكة الاستعمار الأدبي قد تضمنت عملية تفكيك راديكالية للتقنيات الأوروبية، وعملية تجريد للكتابات الأوروبية مما تنضج به من تهديم

ومصادرة تملكية للآخر. هذا التفكير كان مصحوباً في الغالب بالمطالبة بعودة جديدة وشاملة لواقعية صحية معافاة، كما كانت عليه قبل المرحلة الكولونيالية.

ولهذا فإن مشروع الكتابات الـ «ما بعد - كولونيالية» هو استجواب الخطاب الأوروبي، وفحصه، من منطلق كون هذه الكتابات واقعة ضمن وبين عالمين، والبحث في الوسائل التي قامت أوروبا، من خلال هذه الوسائل، بفرض «تقنياتها» أو «مدوناتها» (codes)، والدفاع عنها خلال مرحلة سيطرتها على جزء كبير من العالم.

وهكذا فإن إعادة قراءة، وكذلك إعادة كتابة السجل التجاري والروائي الأوروبي، هو مهمة أساسية، ولا مفر منها، في قلب المشروع الـ «ما بعد - كولونيالي».

وعليه فإن الآداب والثقافات الـ «ما بعد - كولونيالية» تكمن «مأسستها» فيما تقوم عليه من خطاب مضاد للخطاب الإمبريالي، أكثر من كونها تطبيقات أدبية - ثقافية، متشابهة أو متماثلة<sup>(65)</sup>.

## بَشَرَاتُ بِيضَاءُ / أَقْنَعَةُ سَوْدَاءُ (1996م): جل تشنج - ليانج لو

من الواضح أن عنوان الكتاب الذي كان «فرانتز فانون» (F. Fanon) قد نشره عام 1967م: «Black Skin, White Masks» قد فرض نفسه، أو لنقل، قد أغرى دراسة أكاديمية لأن تعنون دراسة موسعة لها، بعنوان تضادي مع عنوان دراسة فانون، ليصبح عنوان دراستها: «White Skins/ Black Masks: Representation and colonialism».

مؤلفة هذه الدراسة التطبيقية المهمة، التي صدرت عام 1996م، هي «Gail Ching - Kiang Low» «أكاديمية محاضرة في جامعة «ستافورد

شاير» (Stafford Shire). وتتناول دراستها هذه أعمال أدبيين مشهورين من كتاب «الكولونيالية» الإنجليزية في الهند وفي أفريقيا، في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، وهما: «هنري رايدر هاجارد» (Henry Rider Haggard: 1856-1925)، و«رُديارد كـيـبـلنج» (Rudyard Kipling: 1865-1936) اللذان كانا محل إعجاب وثناء شديدين من قبل كثيرين، في زمنهما، وبعد زمنهما. ولطالما نظر إليهما على أنهما كانا من أكثر الأدباء كفاءة في عصرهما، على التحدث بلسان الثقافتين الإفريقية والهندية.

وقد وظفت «لو» في هذه الدراسة كثيراً من منجزات واستراتيجيات النقد الـ «ما بعد - كولونيالي» لتحليل وتعبئة الطريقة «الأساطيرية» ذات الخيال الجامح، في كتابات الأدبيين، والتي تمسكت بها شبكات الإثارة والرغبة والـ **السلطة في المؤسسة الإمبريالية**. كما درس الكتاب بطريقة علمية تحليلية الصور الفعالة الممثلة «للمستعمر» في مواجهة «المستعمر»؛ وكيف تقوم ثقافته «المستعمرة» التي تأخذ في ثقافة «المستعمر» وفي «خطابه» مسمى «الأحر» البدائي الفطري، بالتعبير عن هويتها، والإصرار على شرعيتها، من خلال عمليات الرفض النفسية، وغير النفسية.

بدأت «لو» مقدمة دراستها، بأسطر اقتبستها من مقالة لأحد أعلام نقاد «ما بعد - الكولونيالية» هو «حومي بابا»<sup>(66)</sup> يقول فيها:

«قراءتي للخطاب الاستعماري تقترح نقل نقطة الاعتراض أو الاحتجاج على هذا الخطاب النمطي، من كونها تهتم بتحديد هوية الصور ضمن الإطار السلبي، أو الإيجابي، إلى فهم الإجراءات الذاتية «غير الموضوعية» في هذا الخطاب، والتي أدت إلى أن تجعل من نفسها إجراءات ممكنة وجديرة بالتصديق. وللحكم على الصورة النمطية على

أسس معيارية سياسية سابقة، فإنه ينبغي رفضها ونبذها، وليس استبدالها بصورة أخرى. وهذا ممكن فقط، من خلال الالتحام بما تملكه هذه الصورة من فاعلية، والالتحام بتلك الذخيرة الكبيرة من مواقع القوة والمقاومة، والسيطرة والاستقلال، التي تشكل في مجملها الموضوع الكولونيالي (وهذا يشمل المستعمر والمستعمر<sup>(67)</sup>).

أما عن سبب اختيارها لهذا الاقتباس، فتوضحه بأن «حومي بابا» ينحو في كتاباته في الموضوع منحى جديداً. وهذا المنحى يمثل تحدياً ملحوظاً في إعادة النظر في سياسات وشعريات الكتابة الكولونيالية، متجاوزاً المزاج الشخصي الذي ينساق إليه الدارس أو القارئ، رغماً عنه، وهو يقرأ في هذه الكتابات، بسبب الإيديولوجية الأبوية المتسلطة فيها. وقد عانت الدراسة نفسها، كما تقول، من مثل هذا المزاج.

ففي نقد أدب الإمبراطورية (البريطانية) بشكل عام، وفي دراستي الخاصة هذه لـ «هاجارد» و«كبلنج»، بشكل خاص، كان الغضب من استعباد العوالم الأخرى، واستغلالها، يقضي على كل متعة يمكن أن يشعر بها المرء. وهو يقرأ هذه الرومانسيات الإمبريالية التي تحولت إلى «أساطيريات» سلطوية مؤسسية من قبل العرق الأبيض، وهدفت إلى تبرير غزوة تلك العوالم، واحتلالها، وتدمير كل المجتمعات غير الغربية<sup>(68)</sup>.

وإذا كنا في هذا التعريف بالكتاب، لا نستطيع أن نطيل في عرضه، نظراً لغلبة الجانب التطبيقي فيه، فإنه من المفيد أن نجتزئ بعض ما خلصت إليه.

فيما يتعلق بكتابات «هاجارد»، تصل «لو» إلى نتيجة مفادها أن رومانسيته المبكرة جاءت مبنية على اندماج أناشي له مع شعب «الزولو»،



أو مع النموذج الإفريقي الأصلي، الذي نسجت على أساسه النماذج اللاحقة<sup>(69)</sup>.

كما قادت سردياته الخطاب المعاصر إلى استخدام هذا الخطاب للجسد، مجازاً أدبياً ونفسياً وفسيولوجياً. كما أن هذه السرديات ظلت، على الدوام، عنده مصممة على النموذج الذي رسمته روايته « Allan Quatermain » التي نشرت عام 1887م، أو ترتد إلى مشاركة منجزة من الآخرين باسم المجتمعات الفطرية، كما عكستها رومانسياته عن الزولو<sup>(70)</sup>.

أما « كبلنج »، فقد كان نتاجه الأدبي غزيراً وخصباً، حيث استمرت كتابته على مدى خمسة عقود، مغطاة ثلاث قارات. ولهذا فقد ركزت الدراسة على تصوير كبلنج **للتقافتين الإسلامية والهندية** في شبه القارة الهندية. ولأن كبلنج كان يتعامل مع ثقافتين فيهما أوجه اختلاف، فإن كتاباته النثرية الأولى قد عكست تأرجحاً شمس بشىء من التضارب في مجال تمثيل هوية كل من المسلمين والهند هناك، مما يجعلها هوية ثقافية أقرب ما تكون إلى ثقافة « أنجلو-هندية » منها إلى ثقافة « إمبريالية بريطانية »<sup>(71)</sup>.

وفي حين كانت كتابات « هاجارد » تبرز تقديم الرواد الإمبرياليين لبطولة رومانسية ذكورية، كانت قصص « كبلنج » الأولى تركز على تصوير المناظر الطبيعية، المليئة بما يذكر بمنجزاتها التاريخية، كما تصور مكاناً « مدينياً » هجيناً، يحاكي المكان المديني اللندني ويقلده.

وإذا كانت قصص « هاجارد » قائمة بشكل أكثر على استعمار نرجسي لثقافة الزولو، فإن قصص « كبلنج » الهندية الأولى توضح تأرجع المرأة الكولونيالية التي ربما تعكس أحياناً، صوراً للذات التي ترعبها

صورتها المنعكسة في المرأة، أو هي في أحيان أخرى، مرتعبة من صور «الأخر» التي تهدد قيمة «الذات»<sup>(72)</sup>.

## الهوامش

1) Modern Literary Theory; (edited by) Philip Ric and Patricia Waugh, Arnold - London, 4<sup>th</sup> ed 2001, p. 360.

2) Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin.

3) The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures; B. Ashcroft, G. Griffiths, and H. Tiffin. Routledge - London and New York, 1989, p. 2.

4) The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, (edited by) Michael Groden and Martin Kreiswirth, The John Hopkins University Press, 1994, p. 581.

(5) نفسه.

(6) الاستشراق، إدوارد سعيد [ترجمة د. كمال أبو ديب] مؤسسة الأبحاث العربية، ط 3، 1991م، ص: 287.

7) The Empire Writes Back..., p. 1.

(8) من الجدبر ذكره أن مصطلح «العالم الثالث» (Third World) قد استخدم لأول مرة من قبل عالم الدراسات الإحصائية «ألفريد سوفي» (Alfred Sauvy) في عام 1950م.

را: The Johns Hopkins Guide..., p. 581.

9) The Johns Hopkins Guide. . p. 582.

(10) Critical Theory Today, Lois Tyson, Garland Publishing, Inc. - New York

and London, 1999, pp. 378-9.

11) The Empire Writes Back..., p. 5.

(12) نفسه.

(13) كما في حالة « توماس موفولو » (Thomas Mofolo) كاتب رواية « Chaka ».

14) The Empire Writes Back..., p. 6.

15) The Johns Hopkins Guide..., Post Colonial Cultural Studies, pp. 581-5.

(16) نفسه.

(17) نفسه.

(18) نفسه.

(19) نفسه.

(20) را، الثقافة والإمبريالية ن ص ص: 270-271.

21) R F Retamar, Caliban and Other Essays, (translated by Edward Baker), Minneapolis: University Minnesota Press, 1989.

22) The Edward Said Reader: (edited by) Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, Vintage Books - New York, 2000, p. XXIV.

(23) الاستشراق، ص: 4.

(24) نفسه، ص: 6.

(25) نفسه، ص: 39.

26) The Edward Said Reader, p. XIII.

(27) الثقافة والإمبريالية، ص: 9.

(28) نفسه، ص: 57.

(29) نفسه.

(30) نفسه، ص: 11.

(31) نفسه.

- (53) للروائية النيوزيلندية: Janet Frame.
- (54) للروائي الأسترالي: Wilson Harris.
- 55) The Empire Writes Back..., 28.
- (56) نفسه، ص: 29.
- (57) نفسه.
- (58) نفسه.
- (59) نفسه.
- (60) نفسه، ص: 34.
- (61) نفسه.
- (62) نفسه، ص: 37.
- (63) نفسه.
- (64) نفسه، ص: 196.
- (65) نفسه.
- 66) Homi Bhabha, The Other Question, Screen, No. 24 (Nov - Dec.), 1983, pp. 18-36.
- 67) White Skins/ Black Masks, p. 1.
- (68) نفسه.
- (69) نفسه، ص: 264.
- (70) نفسه، ص: 205.
- (71) نفسه.
- (72) نفسه، ص: 266.

\*\*\*



# من نص الأسطورة إلى أسطورة النص

علي جعفر العلاق

## حين تمزق الأسطورة ثيابها الأولى:

تشبك هذه القصيدة الغائمة مع الأسطورة منذ البداية، بل منذ عنوانها تحديداً. إنها تضج بالجمو الأسطوري، وتمتلئ حتى حافاتهما الأخيرة برائحة المخلوقات، والأحداث الخارقة، التي انتزعت، مخلوقات وأحداثاً، من كياناتها المادية، أي أننا لا نجد أياً منها طافياً على سطح النص. ويقدر ما يبدو ماء اللغة، في هذه القصيدة، صافياً ومتجانساً فإن أعماقه البعيدة تحنشد بأثر الأسطورة احتشاداً قوياً. غير أن هذا الأثر مبشوث ومتباعد لكنه، وفي الوقت ذاته، شديد الانجذاب إلى بعضه بعضاً.

إن القصيدة تندفع إلينا، كمتلقين، بشحنها المجازية الكاسحة دونما مقدمات أو تمهيد، حتى نحس وكأننا، ونحس في غمرة هذه القصيدة الملبدة بالغيم والعذاب، تحت وابل كثيف من اللغة المحتدمة. ووسط هذا التدافع المجازي لهذا النص ينتعش فينا إحساس خاص، يبدأ غامضاً في البداية، ثم يندفع إلى دائرة صغيرة من الغبش المشوش، تماماً كرائحة الفجر الأولى، وهي تختلط بالحقول الرطبة.

ومع تقدمنا في قراءة النص، أو رجوعنا مراراً إلى بداياته، يبتدئ نشاط من نوع مختلف يخرج بنا، تدريجياً، من ماء اللغة المفعم بالليل والنداءات والكمائن، إلى حافة صلبة نستند إليها. وعند هذه النقطة يبدأ ذوبان الليل، ليل النص، وتظهر مخبأته، تماماً كغزلان البراري: جليلة لكنها نائية، وغامضة لكنها مرئية. إن النشوة التي يشيرها فينا هذا الانثيال المجازي اللاذع يضعنا، وجهاً لوجه، أمام تجربة مميزة وغير قابلة

للتكرار إلا مع نصوص تحظى بما حظيت به (أنشودة المطر)<sup>(1)</sup> من براعة، كما سنبين في مقاطع مقبلة من هذا البحث.

إن هذا النص، بلغته المتأججة، يعود بنا دون أن نعي ربما، إلى ذلك الخط المرهف الذي يبدأ منه الشعر، والذي تمثل بتلك العلاقة المبهمة والحاسمة في الوقت ذاته بين اللغة المكثفة والأسطورة<sup>(2)</sup>؛ فمن ذلك الالتحام، الحي، والحميم، والعصي على التفسير، ومن تفجر النفس بالنداءات الوحشية واختناق الجسد برغباته وأوهامه وبدائيته، بدأ اشتباك الأسطورة باللغة، هذا الاشتباك الذي جعل منهما معاً، لغة جسدية وتخيلية تنضج بكل ما هو خارق وغامض وفوق بشري<sup>(3)</sup>. وقد ظلت هذه اللغة، منذ صباها الأول وحتى الآن، سلسلة حيناً ومخادعة حيناً آخر، ومنكفئة على ذاتها أحياناً أخرى. وكان ذلك جزءاً، وحرماً مهماً ربما، من حيويتها الدائمة.

وانطلاقاً من ذلك فإن هذه القصيدة تحقق، فيما أرى، ارتباطها بالأسطورة عن طريق لغتها الخاصة أولاً. الأسطورة في هذه القصيدة، كما سنرى، ليست أحداثاً مكتملة، أو شخصيات واضحة الملامح. إن القصيدة تصنع أسطورتها الخاصة بعد أن تحررها من مرجعياتها الأولى؛ فالشاعر يخرج الأسطورة من نصها الأصلي ليدخلها في نصه هو؛ يمزق ثوبها البدائي الأول، ويباعد ما بين وحداتها السردية. وهكذا فنحن لا نجد أنفسنا أمام نص الأسطورة بل أمام أسطورة النص. كما أن الشاعر يشحن قصيدته بمناخ أسطوري فريد يساعد على تأجيجه ذلك الوابل من الاستعارات المنهمرة، وهي تتلألأ بالإحياءات، وتنتفتح على القراءات المتعددة. بذلك تصبح الاستعارة، كما يقول رائفن، أسطورة مكثفة، مثلما أن الأسطورة استعارة موسعة<sup>(4)</sup>. ولا يقف ارتباط الشعر بالأسطورة، لدى بعض النقاد، عند حدود اللغة. يرى بريسكوت في كتابه (Poetry



(and Myth) أن الشعر ابن الأسطورة، وأنه ما يزال يحمل خصائصها حتى اليوم<sup>(5)</sup>.

## هوية العنوان:

تطرح القصيدة أكثر من إشارة، تشدها إلى الأسطورة، بطريقة بالغة التخفي. وهذه الإشارات لا تتعلق بمظهر واحد من المظاهر الأسطورية، بل تتجاوزها إلى مظاهر متعددة أخرى، منها ما ينتمي إلى الحدث السردي، ومنها ما يتعلق بالأسطورة باعتبارها فكرة أو تصوراً أو طقساً. أما الجانب الثالث فيتعلق بالشخصية الأسطورية التي يتمحور حولها حدث ذو وجه أسطوري.

بواجهنا العنوان بأولى هذه الإشارات (أشودة + المطر)؛ فالمطر، هذا المعطى الطبيعي المغمم بالدلالات الرمزية الحمة لا يقف، في عنوان القصيدة، مقيداً بدلالة أحادية ضاعطة تحجب من مدياته الإيحائية، أو توجهه في اتجاه دلالي واحد لا يقبل التعدد أو التشظي. بل يشتمل على فيض من الإيحاءات، أو الإيماءات المائنة، الشفيفة.

والعنوان طافح بتوتر الاستعارة، إنه يؤنسن المطر ويدفع به إلى بدايات التصور الإنساني الذي كان يشحن عناصر الطبيعة بأحاسيس البشر ونوازعهم، ويجعل منها، بفعل التفكير الأسطوري الأول، كائنات تفيض على حدودها بالحركة، والحلم، والعاطفة، وتتجاوز، بفعل ذلك التفكير أيضاً، المحدودية والمنطق.

الأسطورة مخضبة بالدم دائماً، دم القرابين والأضاحي. كما أن الدم يرتبط بالمطر ارتباطاً عميقاً باعتبارهما جزءاً من شعارات الأسطورة أو طقوسها التي تحيط بها، وتتفصد من جسدها المكتنز بالرهبة، والشعور، والتخيل. فالدم، كما يشير جيمس فريزر، في (الغصن الذهبي)<sup>(6)</sup>،

وسيلة الإنسان البدائي، أو تيمسته التي يستدرج بها المطر إلى حقوله القاحلة. وعندما يحتدم المشهد الابهتالي، ويتوتر، ويندى، تختلط الريح بالرقص، والدم بالصلوات حتى تذرف الأجساد عرقها المضيء على العشب، ويمتلئ الجو برائحة الغيم، والزغب، ويهطل المطر. ويكرس الدم في هذه القصيدة لقاءً بالمطر، في أكثر من مفصل أو مشهد، أو حركة.

عنوان القصيدة، كما أشرنا في البداية، أحد المحفزات المهمة لرصيدنا الخفي من الذكريات وأنماط التداعي. إن كلمة الأنشودة، على سبيل المثال، لا يمكن التغافل عما تكتظ به من إيماء عميق إلى البدايات الأولى للأشياء والعواطف والأفكار. إنها صلة الجسد، في رفيفه الصوتي المنتشي، أو الخائف، أو المندفع باتجاه الطبيعة أو البشر، في اتجاه الموت أو الحياة. والأنشودة، أيضاً، عميقة الارتباط بالشعر وتلقيه، حين كان الشعر إبداعاً حسيّاً صرفاً، ينهمر به الجسد المحتدم باللذة أو الألم أو الطمع من خلال الانشغال الشفاهي والإيماء الجسدي المؤثر.

وهكذا تفتزج الأنشودة بالجسد، في حضورهما الحار، وهما يتفجران برغباتهما البدائية الأولى، وحينئذٍ الوحشي إلى المطلق، والطبيعة، واللاتهائي.

الملاحظ أنّ في عنوان القصيدة التحاماً قلقاً بين عنصرين لا تجانس بينهما. كما أنّ شكل الإضافة الذي اتخذ هذان العنصران لم يكبح ما بينهما من تعارض، أو تنافر: التأنيث والتذكير، المسموع والمرئي، الأرضي والسمائي، البشري والطبيعي، الأيدلوجي والأسطوري، الصعود والنزول. أي أن التعارض بينهما ظلّ كثيفاً وبالحقوة.

بشتمل العنوان، من خلال ثنائية المضاف والمضاف إليه، على طاقة تفجيرية داخلية غزيرة، فهو مشحون بالتضاد: يتصل عبر التركيب وينفصل من خلال الدلالة، وبذلك، فإن هذا العنوان يمهّد، ومنذ البداية،

لهنية نصية تعتمد حركة من الأرجحة المستمرة بين الثنائيات التي تحكم القصيدة من المطلع وحتى الخاتمة.

والقصيدة، بهذا المنطق، لا تتجه صوب غرضها في خط مستقيم، بل تسعى إلى إنجازه من خلال غوها الحافل بالكثير من التعثر والإحباط، والمفاجآت المخيبة التي تشكل حيوية النص، وعناصر تأثيره. وهكذا فإن منطق العنوان، القائم على التوتر، يهيئنا لتلقي النص عبر هذا المنطق ذاته: أعني التضاد، والتخيب الذي يهيمن على نسيج النص ودلالته، على حد سواء، دون أن يحسم هذا التوتر بطريقة باترة حتى نهاية النص.

### الزمن الأسطوري:

لابد من الإشارة إلى ظاهرة لم يلتفت إليها، على حد علمي، أحد من دارسي هذه القصيدة السبائية الرفيعة: فهي، زمنياً، نص ليلى بامتياز: تتشكل من لغة ليلية واردة، ويخيم عليها، من مفتتحها حتى النهاية ليل كثيف، ومساءات تشائب، وأقمار مظفأة، ورحيل في الظلمة، وضباب من الأسى، وغيوم تنتحب، ونوم يبطله هذيان الأطفال. وليس هناك من إشارة، أو صورة أو مشهد نهاري واحد، فالقصيدة تتجنب مشهد النهار أو أيأ من مسمياته، أو أجزائه، أو تفاصيله.

ويبدو أن أحداث القصيدة كلها، تدور في زمن ليلى خائق: إنه زمن الطلق واختمار التحولات والتأمل والذكرى، زمن الأحلام والكوابيس والحيرة والمفاجآت، وهو زمن التحديق في آبار الروح، وإيقاظ خزين الذاكرة. أما النهار فهو وجهة القصيدة أو هدف حركتها، وهو هدف، كما نرى، صعب، ومشوش إلى حد كبير. وقد جاءت صور القصيدة مكدرة، يحف بها الليل، والغيش، والأقمار الآفلة.

يبدأ زمن النص بالسحر، ثم تتشكل حركاته من مجموعة من

الاندفاعات الاستراتيجية التي يتم، من خلالها، العودة مراراً إلى بدايات الليل وتعرجاته، حيث ترقد هناك أجزاء من الواقع وأمشاج من الأساطير والأزمنة المبعثرة .

لنتأمل مفتتح القصيدة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

السُّحْر، هنا، ليس خصلة منزوعة من شجرة الزمن، بل هو، بطبيعته، زمن أسطوري. إنه العش المعتم للأساطير: نقطة تجمعها، ومنطلق حركتها<sup>(7)</sup> في البدايات الأولى وقد خالطها الوهم، والعتمة، والتخيلات المريعة. كما أن كلمة السحر، مجتمع لإيحاءات جمّة، وتشظيات تأويلية عريرة. إنها تنتسب، بقوة إضافية أخرى، إلى زمن الرقي وإيحاء السحر عبر المحاكاة ورابطة النجيم (سُحْر - سِحْر). وهذا ما تفعله القصيدة من خلال محاكاتها لحركة المطر: هطوله، وتموجات إيقاعه، وما يبعثه في النفس والجسد من بهجة يخالطها الأسى والحنين غالباً. وللكلمة قشرة دلالية أخرى حين تتعلق بالفتنة والجمال الذي يفتك باللب، ويخرج بالبشر من الرصانة إلى الذهول الذي يشبه الغياب في ماء النوم أو ماء الدهشة.

وهكذا يحتشد البيت الأول بكل هذا الشراء بفعل هذه الكلمة الزمانية الظليلة، التي يمتزج فيها آخر الليل بأول الفجر، في دبيب لوني عصي على الوصف. أما البيت الثاني، فلا يقل عن سابقه صلة بالزمن، وهذه الصلة تتجاوز كلمة (القمر) مجردة عن حركتها التي تشبه الرفيف الممعن في عذوبته:

أم شرفتان راح ينأى عنهما القمر

إن عبارة (راح ينأى) تتميز على أي بديل آخر لتجسيد الدلالة ذاتها. إنها أشد إيحاءً من الفعلين (راح) و(ينأى) منفصلين، كما أنها أشد وقعاً، على النفس، بما تنضح به من دلالة ليلية غامرة.

وبذلك فإن هذا المفتاح المضرب البارع، مفعم بالإيحاءات والظلال، وكأن البيتين يمهدان، ومنذ البداية، لهذا النص الليلي الذي يشترك بصور الأقول وأجواء العتمة دون أن يتشبث بها حتى النهاية، بل يخدش تماسكها بشروح من الأمل تومض، مثل جرح، بين آونة وأخرى.

## ثنائيات دالة:

تبدأ لعبة الثنائيات منذ العنوان، كما أشرنا، لتشمل تفاصيل القصيدة كلها، صوراً ودلالة وتراكيب. ولا يمكن فهم هذه الثنائيات، وإدراك وظيفتها الجمالية والدلالية في معزل عن هدف القصيدة النهائي؛ فالقصيدة، كما سرى، تتجه صوب دلالتها مشروخة، قلقة. أي أن النص، رغم مظهره المعلن في نقائه ونضارته، يشتمل على تصدعات كثيرة. وهذه التصدعات لا تلتئم دفعة واحدة، بل تظل في حركة لائبة من النزف والاندمال حتى آخر سطر في القصيدة. وهذه الحركة تماثل، قماشاً أيقونياً، مع دلالة النص أو مفزاه الذي لا يتم التوصل إليه بسهولة.

وما يلفت النظر، في مطلع القصيدة، صيغة المثني (عيناك، غابتا نخيل، شرفتان) التي أضفت على الصورة فيضاً من الرفيف الدائم، والتوتر الجذاب. إنها صيغة تموج بالحركة: بالتماثل والانفصال، والانجذاب والتباعد. ولا نستطيع هنا، إلا الانتقياد لغواية الرقم (2) في المخيلة الخرافية للشعوب؛ فهو رقم قلق، متحمل، مبتور، وتواق إلى الاكتمال. إنه يرمز إلى التوازن<sup>(8)</sup> من جهة، ويرمز، من جهة أخرى،

إلى النزاع<sup>(9)</sup>. وهو غير مكتفٍ بذاته، ولذلك لابد، كما يقول فيليب سيرنج<sup>(10)</sup>، من تهذبة توتره هذا بطريقة ما:

«إما بتخفيضه للأهمية... وإما إعادة خلق هذه الوحدة  
بإنتاج وحدة جديدة»

والقصيدة تمثل مسعىً عميقاً لخلق هذه الوحدة المطلوبة.

إن المثنى في البيتين (1، 2)، ليس جنساً لغوياً محضاً؛ فالعينان والغابتان والشرفتان أشكال تضج بحضور جسدي وأرضي ومعماري كبير. إن العينين شرفتان باهرتان للجسد في بهائه وتوازنه، لا يهدأ رفيفهما، ولا يستقر ما فيهما من إحياء خاطف. أما الغابتان فهما عينا الأرض، وتأوهها الأخضر المشرب، الذي يمنحها الرسوخ والتساق والجلال. وكذلك الأمر بالنسبة للشرفتين: فهما العينان اللتان تحقق العمارة من خلالهما استرخاءها الشكلي، وتوازنها الحميم.

وهكذا، تعتمد القصيدة لعبة الثنائيات والمثنى، منذ العنوان والمطلع، أي أنها اختارت، ومنذ بدايتها، هذا الشكل المليء بالرفيف والتطلع إلى الالتحام. وظلت، من خلال تفاصيلها جميعاً، تسعى إلى تحقيق هذا الانسجام بين طرفي المثنى لتهذبة توترهما، والعودة بهما، مع نهاية النص، إلى الاندماج في وحدة جديدة.

وهذا المفتتح، يدفع بنا إلى تساؤل جوهري: من يخاطب من في هذه القصيدة؟ من هما طرفا هذه الثنائية الأسرة؟ وأية أنثى هذه التي ينصرف إليها الخطاب بهذه النبرة المعذبة الصافية؟ هل المطلع هنا مجرد مقدمة ذاتية ملتهبة، أم أن له وظيفة بنائية ودلالية يؤديها؟ هل كان السياب يغترف من ذاكرة طفلية فياضة<sup>(11)</sup>، أم ينشئ خطاباً أسطورياً يشتبك طرفاه في حمى من رغبات المادة ونداءات الطبيعة؟

لم يترك السياب أمام متلقيه فسحة كافية من الضوء تقوده إلى تفكيك هذا الاشتباك بين ثنائيات الضمائر..... وقد يتوهم القارئ للوهلة الأولى، أن هذا المفتاح نتاج محض لمخيلة طليقة، حاملة، ومراوغة : لا توميّ إلى مرجع خارجي، ولا تأبه بمنطق.

لكن العودة إلى السجل الميثولوجي الرافديني تضع بين يدي القارئ خيطاً رهيفاً يقوده إلى ضباب البدايات، حيث الحب جزء من الطبيعة، وحيث الطبيعة لغة الجسد ودخان حرائقه: إن مطلع القصيدة ينضح برائحة (عشتار)، ويلمس خصائصها برهافة ممتعة دون أن يسميها. إنه خطاب (تموز)، أو صلاته، أو ابتهاالاته إلى عشتار: تلك الرموز السومرية التي جمعت في كياناتها حشداً من التناقضات المذهلة<sup>(12)</sup> فهي رمز الأم، والأخت، والزوجة. وهي رمز الحرب والفرجة معاً وهي أنثى الكوارث والرغبات المجنونة في آنٍ واحد. إنها المرأة التي عُرفت، في أساطير العراق القديم، بأنها رمز السحر كما عرفت بعينيها الحميلتين تحديداً.

## تموج النص.. تموج الدلالة:

هذه القصيدة لا تسلم نفسها، للمتلقى، بسهولة. وهذا التعصّي على القارئ لم يكن ناتجاً عن تفككها كما تهيأ للبعض<sup>(13)</sup> بل عما في بنيتها من تموجات أسلوبية ودلالية تشكل جانباً مهماً من خصوصيتها الجمّة كما سنرى، فالقصيدة ليست سهلة، ناعمة، مسترخية، بل هي، على العكس من ذلك تماماً، مراوغة و مدلهمة. وربما كانت خصائصها هذه تجسّداً باهراً، وبتماثل أيقوني عجيب، لتجربتها المريرة: يحتدم في هذه القصيدة الغائمة، صراع لا يهدأ: مرير ومكتوم، رحلة ممعنة في الشقاء والعشرات في اتجاه الضوء، أو المطر. لكنّ أياً من هذين المطلبين يظل حلماً قاسياً أو مشكوكاً فيه حتى نهاية النص.

ورغم أن المطر يتربع على مدخل القصيدة فيشيع في النفس، منذ العنوان، إحساساً عميقاً بالرعدة، والبلبل والخوف، فإنّ هذا النص، في حقيقته، يكاد أن يكون بعيداً عن المطر تماماً. إنه نص غائم، بل ملبد بالغيوم إلى درجة أسطورية أكثر منه ممطراً. المطر، في هذه القصيدة، من حصّة الماضي غالباً. إنه مطر يهطل، مداراً وشجياً، على الذاكرة لا على الحلم، وعلى الماضي لا على الجسد.

إنّ جسد الشاعر، أعني حاضره الشخصي والعام، محفوف بالعقم، كما أن حلمه يظل مفتوحاً، حتى نهاية القصيدة، في انتظار المطر. جسد الشاعر وحلمه، كلاهما إذاً، قاحلان إلى درجة مريضة رغم ما يوحي به هذا النص المدهش المضلل من أحواء ممطرة. بعبارة أخرى، إن القصيدة، بكل تفاصيلها، هي حلم بالمطر أو استذكار له، لا غناء لمطر فعلي، أو ابتهاج حقيقي به.

إن ما يصنع جمال هذه القصيدة ويفتح مخيلتنا ونفوسنا لديبها الموحش والجميل، هذا التموج الذي يميزها، بنية ودلالة؛ فهي لا تذهب إلى موضوعها، كما قلنا، في خط واحد مستقيم حتى آخر بيت فيها، بل تهدم ذاتها باستمرار، تاركة لدلالاتها أن تتخبط صعوداً وهبوطاً دون أن تصل إلى مستقر لها إلا في نهايتها المضطربة.

كان السيّاب يجسد، دون ادعاء أو هتافات، عذاباً فردياً ممضاً ومحنة عامة. وقد جاء هذان الرافدان المكدران ملتحمين التحاماً عميقاً، وكانا، عبر مفاصل النص كله، بفيضان بالأمل تارة وبالألم تارة أخرى، في أرجحة شبيقة ومؤلّمة من مفتتح النص حتى نهايته.

ولقد كانت هذه المراوحة صورة بالغة الرهافة والأسى، لموقفه ورؤياه للعالم: عالمه الشائك في بعده الفردي والعام. لم يكن السيّاب مغنياً ساذجاً للحياة، ولم يكن متفرجاً عليها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى،



فإن روحه المجرحة الذكية كانت عصية على التفاؤل البسيط، عصية على التوهم أن الرحلة في اتجاه المطر لا تحف بها التهلكة، أو أن الضوء قادم دون أن تختلط ملامحه بالدم، أو الطين، أو الهكاه.

وكثيراً ما وقف السياب أمام هذه المحنة التي كانت تتموج كالليل، دوغماً نهاية وشيكة. وكثيراً ما جسدها بحسه التراجيدي المعب، كما يتجلى في الكثير من قصائده كما في المقطع التالي من قصيدته (العودة إلى جيكور) مثلاً<sup>(14)</sup>:

نزع ولا موت،

نطق ولا صوت

طلق ولا ميلاد

من يصلب الشاعر في بغداد؟

من يشتري كفيه أو مقلته؟

من يجعل الإكليل شركاً عليه؟

جيكور يا جيكور

شدت خيوط النور

أرجوحة الصبح

فأولمى للطيور

والنمل من جرحي

بصور هذا المقطع غطاً من العذاب الحارق الذي يظل في بدايته رغم تقادمه، والذي يتفجر، كأعنف ما يكون، في اللحظة التي نتوهم فيها أنه يوشك على الانتهاء. ونلاحظ أخيراً كيف تكتمل هذه الطقوس بعد أن يختلط فيها، وعبرها، الجسد الآدمي بالأسطورة، فيغدو قرباناً يجتمع إلى

فاكهته الدامية غل التراب وطيور الأعالي في مشهد بالغ القسوة. ويشكل هذا العذاب ذاته، في تجددده و غرائبيته، تجربة (أنشودة المطر) التي تعدّ أكثر نصوص السيّاب شجناً وحيوية.

هذا النص، كما قلت، تتموج دلالاته، بين اليأس والأمل، في ذبذبة موجعة، دون أن تصل إلى اكتمال حاسم. لقد أراد لها الشاعر، ويهدي من غريزته المفعمة بالشك واللايقين، أن تكون كذلك. أي أن تكون دلالة متموجة، في ذهاب وإيابٍ مثيرين للمخيلة دون أن يتغلب أحدهما على الآخر. أعني دون أن ينتهي النص إلى خاتمة قاطعة أو شديدة الوضوح.

وكان هذا التأرجح في الدلالة ضارباً بجذوره في أعماق النص: في نسيجه اللغوي، تركيباً ومعجباً، وفي الصورة الشعرية بكل ما فيها من ضراوة المجاز. ويتحلّى هذا التمزج الدلالي أنصاً، في المعالجة الأسطورية التي تنتشر في معظم النص، ونشكل أكثر مفاصله الدلالية والنصية احتداماً.

يلجأ الشاعر، في أكثر من مفصل من هذه القصيدة، إلى تفتيت الحدث الأسطوري أو الحكائي، وب عشرة مفاصله السردية لتقدمه على دفعات حتى يتضافر مبنى الحكاية مع دلالتها، أي أن يتماثل المستويان النصي والدلالي في وشيجة من التفتت والتبعثر وعدم التداخل. وبذلك يكون حرمان هذا الحدث من غوه وترابطه جزءاً من دلالاته التي تقوم هي أيضاً، عبر هذا النص كله تقريباً، على التفتت وعدم الاكتمال.

لنتأمل المقطع التالي:

32. كأنّ صياداً حزيناً يجمع الشباك

33. ....

34. وينثر الغناء حيث يأفل القمر

إنه مقطع جدير بالتأمل حقاً: جمرة صغيرة يتركها الشاعر تتلوى بين أعشاب لغته المتأججة عرضة للريح، لكنها ربيع مؤجلة، أعني أنها لا تهب الآن، في هذا المقطع تحديداً.

إن الصياد الحزين في المقطع السابق لا يشغل، في الواقعة السردية، أكثر من هذه الأبيات الثلاثة. لكن تأثيره لا يختفي من القصيدة تماماً. إنه يتخفى لكنه لا يختفي، ويغيب دون أن يتلاشى. إن له كموناً خاصاً، كالجدوة أو الشراة أو الأهة: لا تظهر مباشرة، بل تدرس فعلها في الباطن المغلق، والسري للأشياء أو اللغة أو الانفعالات.

ثم نلتفت إلى شيء آخر خفف من عمو المقطع السابق وحوكه، بلمسة شعرية بارعة، من مساره السردى النامي إلى مسار آخر، مضيق وقائم على التشبيه: اللغة هنا تقفز من النهار إلى العتمة، ومن العراء الأجرد إلى الضباب والبلل والتماعات الشباك الكنيية. لقد استطاعت أداة التشبيه (كأن) أن تكون نواةً لصورة تشبيهية انعطفت بمجرى الحدث من الإشارة إلى الإيحاء، ومن السرد إلى التجسيم. وصورة الصياد في هذا المقطع، تنتشر وتتجزأ، في انتظار صعودها المقبل في الأبيات (53-57)، إنها تشكل المشبه به الثاني للمشبه الوارد في البيتين (22)، (23)<sup>(15)</sup>: صورة كابية، نصّاحة بما يعتلج في قلب الصياد وهو يقف وحيداً أمام ربح البحر، وظلمته المائبة المالحة. وهذه الصورة لا تفصح عن منبع واحد من منابعها، إنها إيحاء إلى أكثر من رافد: الأسطورة تارة والتراث الشعبي تارة أخرى: إنها أدونيس، أو تموز الصياد<sup>(16)</sup>، وهي الصياد في ألف ليلة وليلة وشباكه الفارغة دائماً إلا من الريح أو الماء.

غير أن الشاعر لا يواصل بناء واقعة الصياد، في ألف ليلة وليلة، بل يرجئ إكمال دلالتها إلى الأبيات التالية:

53. أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

54. ويخزن البروق في السهول والجبال

55. حتى إذا ما قض عنها ختمها الرجال

56. لم تترك الرياح من ثمود

57. في الواد من أثر

إن الانتقال، هنا، لا تمثل تجزيء الحدث الأسطوري أو الشعبي فقط، بل تمثل تضبيباً لمنابعه الأولى ومزجاً أخاذاً لتلك المنابع. لقد تجردت الحادثة السردية، في هذه الأبيات، من ضبابها الشعبي، ونبرتها الفردية الملتاعة، وامتلاّت برنين قرآني مريع، وإيحائات دينية وجمعية مدوية.

يقع هذا المقطع بعيداً عن المقطع الذي سبقه، إن الصياد الذي وردت الإشارة إليه في البيت (32) لم يظهر مرة ثانية. لقد غمرته مياه النص ولم نعثر له على أثر إلا في البيت (55)، وهذا الأثر يمثل تنوعاً على الحدث الحكائي في ألف ليلة وليلة؛ فقد اختفت صورة الصياد والشباك الواهية والقمر المنطفي، وحلت محلها هذه الصورة:

حتى إذا ما قض عنها ختمها الرجال

صورة الصياد، هنا، لا تماثل صورته في ألف ليلة وليلة، لقد دفعت به القصيدة بعيداً إلى أعماقها الجوفية، ولم تبق إلا جزءاً حيوياً من معاناته، بعد أن تعرضت هذه المعاناة، إلى تحويل آخر في منظوماتها النفسية. كانت تجرته، في الليالي، تكثظ بالرعب، والحبيبة الفرديين. أما في القصيدة فهي تجربة مختلفة: إنها الرعد، والغضب، والبروق، والثورة الجماعية التي امتلاّت بها سهول العراق وجباله. في هذا المشهد لا نعثر على الجنّي أو القمقم كما في الليالي، بل تحول العراق كله إلى قمقم كوني مخيف.

من المثير أن البيت يمكن تأمله من زاوية أخرى:

حتى إذا ما (فَضَّ) عتداً (ها) ختمها (ها) (الرجال).

إنَّ فعل الاقتضاض، والرجال القاتمين به، وضمير التانيث الذي تكرر مرتين، كشف كثيراً من إحياء الصورة في المقطع كله، فاختلط الشعور بالموت، والأسطورة بالواقع العيني الملموس. ومع ذلك فلا بد من الإشارة هنا، إلى أن حركة الأرجحة الدلالية ما تزال موجودة، فدلالة المقطع على التعبير لم تحسم. وهكذا، وانسجاماً مع هذه الملاحظة، التي أشرنا إليها أكثر من مرة، فإن مشاعر الغيظ والحنق، لا تتحول، إلى فعل تغييري جارف. لقد أفرغ هذا الفعل من شحنته حين سيجته بنية الجملة الشرطية وعطلت، ولو إلى حين، قوته الكامنة.

### الفعل حين ينكفي على ذاته:

وفي هذه القصيدة لا تنكس الدلالة من خلال تجزئة الحدث الأسطوري أو الحكائي الشعبي فقط، بل تنكس أيضاً على مستوى آخر، أعني المستوى اللغوي، أو التركيبي المحدداً إن المصوِّط اللساني، في صيغته التركيبية المنجزة، لا يندفع إلى تحقيق معناه بطريقة مباشرة دائماً، ولا يسعى إلى إنجاز هذه الدلالة عبر سلسلة كلامية متنامية ودون تعرجات، بل من خلال اجتهاد أداني يعكس صفاء المعنى ويجعل إكمال الفعل أمراً شاقاً.

أول ظاهرة تتجلى، هنا، هي ظاهرة الجملة الاعترضية التي تكرر، وشرأء دلالي وفير، أكثر من مرة. لقد لعبت هذه الصيغة دوراً محيلاً في إحداث تلك الخلخلات التركيبية<sup>(17)</sup> التي ساهمت في إعاقة تدفق المعنى، أو تفتيت يقينيتها بما يتناسب والتجربة المضطربة والمشكوك في نتيجتها. لتتأمل الأبيات التالية:

24. كأن طفلاً بات بهذي قبل أن ينام

25. بأن أمه - التي أفاق منذ عام

26. فلم يجدها ، ثم حين لجّ في السؤال

27. قالوا له: «بعد غدٍ تعود...»

28. لاهد أن تعود.

كم كثيفة هذه الجملة الاعتراضية: لقد وقفت، مثل شوكة، بين اسم إن وخبرها فبترت دلالة حلم الطفل، وألحقت به شرخاً واسعاً، سعة هذه الجملة التي امتدت ثلاثة أبيات كاملة ، فلم يعد لهذا الحلم أو الهذيان الطفولي أي وميض يخفف من وحشة الطفل، أو يجعل نعاسه طرياً ومحفوفاً بطف الأمهات.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأبيات التالية-

73. وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع

74. ثم اعتللتنا - خوف أن نلام - بالمطر..

يضعنا هذان البيتان في الصميم من مشهد الرحيل، ومواقف التوديع، وما يشيرانه، عادةً، من انفعالات حادة. ولاشك أن البيت (73) يوقظ فينا، وبالحاح لا يمكن تجاهله، بيت ابن زريق البعادي:

وكم تشبث بي يوم الرحيل ضحىً وأدمعي مستهلات وأدمعه

إن السيّاب وابن زريق يشبكان، هنا، في لحظة وجدانية ملتهبة من خلال مجموعة من الشذرات النصيّة المباشرة التي توحد بين البيتين: (وكم، الرحيل، دموع) إضافة إلى تلك الأجزاء غير المباشرة التي مرّت باستبدالات سيّابية لم تحجب تماماً قوتها التناسية: (يوم: ليلة، مستهلات: ذرفنا).

إنّ المشهد كله منقوع بالأسى ودموع القلب. ويأتي البيت (74)

ليؤدي وظيفته بطريقة متميزة، إذ يقدم المطر باعتباره ملاذاً، يغطي على الضعف، والهشاشة، وعموه مشهد الدمع، فيجعله موارباً. وانسجاماً مع منهج القصيدة في أرجاء الدلالة وتخفيفها فإن الفعل (اعتلّ) لا يحقق وظيفته تماماً؛ أعني إخفاء مشهد الدمع، أو تشويشه، لأن الشاعر قام بالمباعدة بين فعل التمويه (اعتلّ) ووسيلته (المطر) بطريقتين:

1 - حرف الجر الباء، الذي وقف حاجزاً يمنع الملامسة المباشرة بين الفعل (اعتلّ) ومفعوله (المطر)، إذ لا يرتطم الفعل بمفعوله، هنا، إلا عبر الباء ومن خلاله.

2 - الجملة الاعتراضية (خوف أن نلام)، التي حالت بين الفعل ووظيفته. ومع أن الجنس النحوي لهذه الجملة هو المفعول لأجله، إلا أنها تظل على المستوى الدلالي والبصري، حاجزاً بضعف صلة المطر بالفعل (اعتلّ) وتركها متباعدين.

ومادما نتحدث عن ظاهرة انكفاء الفعل على ذاته، فيمكن لنا أن نتوقف أمام تقنية أخرى تكررت، لتحقيق الوظيفة ذاتها، في البيتين (53، 58). إن الشاعر يستخدم فعل المقاربة (أكاد) استخداماً شديد الدلالة في مقطعين مهمين من القصيدة :

53. أكاد أسمع العراق يزخر بالرمود

58. أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

يشكل البيت الأول (53)، مفتتحاً لمقطع يمتد حتى البيت (57) بينما يمثل البيت الثاني (58)، بداية لمقطع آخر ينتهي بالبيت (64). إن المقطع (53-57) يحتشد بالغضب وتنامي عناصر الانفجار؛ فهو، وبطريقة استثنائية، مقطع يتأهب فيه العراق كله للاتقضاض: تهب منه على

المتلقي ريع صرصر عاتية، وغضب إلهي جارف، وطغاة يتحولون إلى عبدة للتاريخ.

ولكن الملاحظ أن النص لا يدفع بهذا التملل الداخلي، أو الاشتعال الكامن في الأعماق إلى نهايته، ولا يصل به إلى التفجر الحقيقي، بل يتركه تمرداً بالقوة أكثر منه تمرداً بالفعل. الشاعر يسعى، من وراء هذه اللعبة، إلى إشباع النص بهذه الذبذبة الدلالية، أو هذا التراجع الدائم بين اليأس والأمل، التحول والثبات، حتى يكون فعل الصراع أكثر عمقاً وفجائية. وقد تم إنجاز ذلك بوسيلتين تحدثنا عن إحداها في مقطع سابق، ونعني بها تسبيح هذا التحول ببنية الشرط كما في البيت (55)، أما الثانية فتتمثل، كما ذكرنا، في فعل المقاربة (أكاد) وهاتان الوسيلتان، كلتاهما، لا ترتقيان بحركة المقطع إلى التوتر، ولا تدفعان إلى تأجيج عناصره.

تستثمر القصيدة، خاصة التكرار، إلى مديات كبيرة. والتكرار هنا، يبدأ من أدنى مستويات النص: أي الحرف، ثم الكلمة، فالمقطع. ويهيمن تكرار حرف الراء على هذا النص هيمنة مطلقة حتى يملأه بالرنين، الجاف، القاحل. كما أن كلمة (المطر) تلعب دوراً كبيراً من خلال التكرار لتعزيز هذا الجو الابتهالي، وإشباع النص بما في التكرار من قوة سحرية تحاكي انهيار المطر وتناحيه.

وفي هذا النص مقطعان يتم تكرارهما بطريقة دالة، المقطع الأول منهما يتجسد في الأبيات (47-52) ويكرر نفسه في الأبيات (96-101) أما المقطع الثاني فيمتد خلال الأبيات (85-95) ثم يتكرر، بشكل مبتور، في الأبيات (114-120).

والقصيدة، بمسلكها هذا، إنما تعود بنا إلى خاصية أسطورية معينة في العراقة، أعني خاصية التكرار في الأدب الرافديني القديم؛ فقد كان



ذلك الأدب، بمناحاته وابتهاالاته وأغانيه، مترعاً، حدّ التطرف، بإيقاع التكرار وجمالياته.

يلعب المقطع الأول، من خلال تكراره، وظيفة حاسمة في بلورة الدلالة السلبية للنص. وهذا المسلك يذهب بنا إلى ملاحظة الظاهرة نفسها: أي انكفاء الفعل على ذاته:

47. أصبح بالخليج: يا خليج

48. يا واهب اللؤلؤ، والمعار، والردى

49. فيرجع الصدى

50. كأنه النسيج:

51. يا خليج

55. يا واهب المعار والردى .

يبدأ هذا المقطع ذاتياً، يندفع إلى الآخر: الخليج، بقوة النداء، والحلم، والتلف. بداية توحى، للوهلة الأولى، بالفتح والامتداد، وتهبى مخيلة المتلقي لتوقعات مائية كثيرة، غير أن شحنة هذا النداء تتعرض للكسر فجأة: ويتم تعطيلها حتى تفقد ما كانت تشتمل عليه من إيهامات، وما تدخره من وعود.

لقد ساهمت ثلاثة عوامل في إطفاء النار الداخلية لهذا النداء، فالرد، في البيت (49) لم يأت من المنادى ذاته، بل من الصدى. هذا المردود العكسي والشاحب للصوت، الصدى دائماً، أدنى من الصوت وأقل أصالة وحيوية منه. إنه نكوص الصوت، أو شيخوخته الذابلة.

ثم إن الشاعر، ثانياً، أخذ حركة الصدى ذاتها وأفرغها من أي دفء محتمل، إن الصدى، في البيت (50) لم يعد صدىً عادياً، بل هو

شيء آخر: (كأنه النسيج)، تعبيرٌ مضاعفٌ عن الهشاشة، وإقصاء للأمل مبالغٌ فيه. إنه الصوت وقد ارتطم بالفراغ فعاد إلينا ذابلاً وغاصاً بالنحيب.

وأخيراً، يأتي البيت (52) وهو تكرار للبيت (48) غير أنه تكرار مُطفأ. كان البيت ، في شكله الأول، يحتشد باحتمالات الحياة والموت معاً. ثم جاء، بصيغته المكررة، لا يحتمل إلا دلالة الموت بكل كشافتها بعد أن سقطت كلمة (اللؤلؤ). لقد ذهب الصوت حافلاً بدفء الذهب وبرودة الموت معاً، غير أن الصدى عاد مكتظاً بالموت وحده. ولعبة التكرار، في هذا المقطع، تعيد نفسها في الأبيات (96-101).

### الصورة حين يحو بعضها بعضاً:

يزدحم هذا النص، كما قلنا في الداية، بلغة مجازية بالغة الكشافة. وقد اكتسبت القصيدة، من خلال هذه الفضلة الشعرية، حيوية مضاعفة في مقارنة تجربتها الفريدة بجانبها الخاص والعام. ومع أن بنية التشبيه تهيمن هيمنة واضحة على النص فإن هذا التشبيه، في معظم تجلياته، شديد التوتر، ومشاكس للفكرة السائدة عن التشبيه تقريباً (18): فهو غائم وحيوي، وملتحم الأجزاء.

وتحتل الصورة، بمعناها الموسع الذي يندرج فيه التشبيه والاستعارة، معظم النص، وتتحرك في ثناياه حركة تحفل بالتضاد والرشاقة والتخفي. وهي، في معظم تشكيلاتها لا تلعب دور الحلية، ولا تؤدي وظيفة الإضاءة في بداية المسر، بل هي تفعل فعلها هناك: في البعيد والقصى، والملتبس، لا لتسهيله أو التغني به أو تفتيت قساوته، بل لترتفع به إلى عمق أكثر والتباس أشد. ومن خلال ذلك كله يتلبد النص، شيئاً فشيئاً بغيومه الخاصة: باليأس مرة وبالأمل الصعب مرة أخرى، حتى يتحول كله

إلى خلية من الصراع الذي ترتطم كفتاه، في كل لحظة، وتتبادلان النصر والهزيمة، في كل لحظة أيضاً.

إن الصورة في (أنشودة المطر)، تسعى، في توازن عجيب مع مستواها التركيبي، إلى تضبيب المعنى، والاندراج في تلك الأرجحة الدلالية بين الضوء والظلمة، وبين التأزم والانفراج. فالشاعر يحاول، دائماً، ومن خلال بناء الصورة بناءً خاصاً، أن يبطئ من حركة المعنى، ويعمق إحساسنا بدوام الصراع، وقمّوجه. إنّه يعرقل من تضافر عناصر الصورة وهي تندفع صوب دلالتها المتوخاة. وهكذا تظل هذه الدلالة واهنة، أو بعيدة، أو مشكوكاً فيها. ويمكن للمثال التالي أن يكشف بعضاً مما أريد التوصل إليه:

43. وعبر أمواج الخليج قسح البروق

44. سواحل العراق بالنجوم و المحار

45. كأنها تهم بالشروق

46. فيسدل الليل عليها من دم دثار

في هذا المقطع، تهيئنا الصورة، منذ البيت الأول فيها، لمشهد يتفجر بالبروق والمحار والنجوم: محتشد بوعود كثيرة، ومحتلّ بحركة توشك أن تندلع في أجزائه جميعاً. من خلال هذا الحوار بين حركة الموج واندلاع البرق، وبين النجوم وحصى الشواطئ، تتنامى توقعاتنا تدريجياً، في انتظار الانفجار الوشيك، غير أن انهداماً مفاجئاً يشتمل هذه الإرهاصات كلها، وبعشر عناصرها في كل اتجاه بسبب بنية البيتين (45، 46). لتتأمل تركيبية البيت (45): كأنها + تهم + بالشروق.

لقد مهدت أداة التشبيه (كأن) لانهدام الأمل بطريقة مفاجئة، وحولت الكثير مما في المقطع من شحنة إبلاغية تخبر وتقرر، إلى بنية

تنكئ على التشبيه والمضاهاة. وعبر هذا الانتقال من الإبلاغ إلى البلاغة تم تبييع الدلالة وتخفيف كثافة الأمل فيها.

أما الفعل (تهم) فيدفع بالدلالة أكثر فأكثر صوب الشحوب، إنه لا يشتمل إلا على إرادة خافتة أو إرادة مشوية بالهم، وهي تشي باستعداد للحركة ولكنها حركة تخلو من التوثب والحسوية. ثم إن هذا الفعل مقموع، لأنه منع من التماس الحي مع دلالته (الشروق) بفعل الباء.

وما أن نصل إلى البيت (46) حتى يخيم على المشهد كله ظلام دموي كثيف يغطي كل تفاصيله. وهكذا تنمو الصورة نمواً واضحاً لكنه مقلوب، ومنكفي على نفسه، وبدلاً من أن يوسع نمو الصورة من إحساسنا بالضوء فإنه يقوم بمحاصرته، وحقه، ثم إطفائه.

وأنا هنا، لا أستطيع مقاومته، العودة إلى مفتتح القصيدة ثانية؛ فهو مفتتح شديد الشراء، وهو، فيما يتعلق بالنقطة التي أحاول جلاها هنا، ينهض على صورة تشبيهية عمضت عناصر التشبيه فيها حتى تحولت أو كادت، إلى صورة استعارية مندغمة بما يمثله اندغاماً حاداً.

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

لا شك أن التشبيه يستند، في عمومته، إلى حركة تندفع من المشبه إلى المشبه به. المشبه، دائماً، نقطة تندلع منها حركة التشبيه لتزداد اتساعاً وتقدماً في اتجاهها إلى المشبه به. كما أن المشبه في حاجة إلى التجسيم، والإضاءة والتوسيع. وهذه الوظائف لا يؤديها، في بنية التشبيه، إلا المشبه به كما هو معروف.

غير أن السياج في مفتتح هذه القصيدة لا يقوم بذلك، أو، لكي أخفف من جموح هذه العبارة، لا يقوم بذلك تماماً؛ فهو ينجز نصف هذه

الوظيفة، أو بعضاً منها، ثم يحاول محوها، أو تشويشها. إنه ينسجم، مرة أخرى، مع منطق القصيدة التي تسعى إلى الوصول إلى دلالة غير يقينية.

إنّ المشبه به (غابتا نخيل) قد أضفى على المشبه (عيناك) مسحة أخاذة من الجلال والسعة، رغم ما في هذه البنية التشبيهية من كثافة وإيجاز. لقد تجرد التشبيه من ركنيه الآخرين، أداة التشبيه ووجه الشبه، ليدخل طرفاه الرئيسيان في حركة من الاندماج والليونة. غير أن الشاعر لا يترك بنية التشبيه عند هذا الحد، أعني لا يترك المشبه به يكمل عمله بالطريقة التقليدية.

إنه يغمر المشبه به، بدفقة لونية رجواجة، فيغطي على ما يشتمل عليه من نصاعة. إنّ طرف الزمان (ساعة السحر) ليس عبارة ظرفية مجردة، جاءت لتحديد زمن التشبيه، أو وقت تشكّله، بل هو، على العكس من ذلك، عنصر فائق الحوية، في تشكيل هذه الصورة التشبيهية وإعطائها عمقها الدلالي الموحى. لم يعد التشبيه، بعد دخول ظرف الزمان هذا، محتفظاً ببنيتة الدلالية الأولى. إنه، الآن، يؤدي دلالاته بطريقة أخرى: ها هو المشبه به، وهو يجر المشبه إلى حقل أكثر وضوحاً، غير أن غيمة مفاجئة، تغمر المشبه به بهذه الرجفة اللونية المحيرة. وهكذا، تعمق هذه الحركة من إيهاء التشبيه وضبابيته.

ومنطق التشبيه هذا يفيض على البيت الثاني أيضاً، فالمشبه (العينان) لا يكتسب شحنته الموحية من ارتباطه المجرد بالمشبه به (شرفتان)، بل من تلك الحركة السائبة، المتباطئة وهي تندرج في غمرة الليل.

هذا النص:

يتأسس هذا النص، كما رأينا، على هاجس الأسطورة، ويتفجر بناختها دون أن يقع في كمائن التحديد، أو التعيين. إنه نصٌ يتحصنُ بنيته الخاصة دائماً؛ يتشظى ليلتئم، ويتقهقر ليتصاعد، ويتهدم ليعاود تماسكه ثانية.

ولا يتم ذلك إلا من خلال بنية، حية، مراوغة. وهذه البنية تجسّد لدلالة شانكة، يسعى هذا النص إلى إنجازها بطريقة تتموّج بالألم والجمال معاً.

## أنشودة المطر

- (1) عيناك غابتا بخيل ساعة السحر
- (2) أو شرفتانٍ راح بسأى عتھم القمر
- (3) عيناك حين تبسمان تورق الكروم
- (4) وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
- (5) يربّجها المجذاف وهنا ساعة السحر
- (6) كأنما تنبض في غوريهما النجوم

- (7) وتغرقان في ضبابٍ من أسى شفيف
- (8) كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
- (9) دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
- (10) والموت، والميلاد، والظلام، والضياء

(11) فتستفيقُ ملءَ روحي، رعدةً البكا؛

(12) ونشوةً وحشيةً تعانقُ السماءَ

(13) كنشوةَ الطفلِ إذا خافَ من القمرِ؛

(14) كأنَّ أقواسَ السحابِ تشربُ الغيومَ

(15) وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرَ

(16) وكركر الأطفالِ في عرائشِ الكرومِ

(17) ودغدغت صمتَ العصافيرِ على الشجرِ

(18) أنشودةً المطر..

(19) مطر..

(20) مطر..

(21) مطر..

(22) تشاءبَ المساءُ والغيومُ ما تزالُ

(23) تسبحُ ما تسبحُ من دموعها الثقالُ

(24) كأنَّ طفلًا باتَ يهذي قبلَ أن ينامَ؛

(25) بأنَّ أمه - التي أفاق منذ عامٍ

(26) ولم يجدوها، ثمَّ حينَ لجَّ في السؤالِ

(27) قالوا له: «بعد غدٍ تعود..» -

(28) لا بدَّ أن تعودَ

(29) وإن تهامس الرفاقُ أنها هناكُ

(30) في جانبِ التلِّ تنامُ نومةً اللحدِ

- (31) تسفُ من ترابها وتشربُ المطرُ
- (32) كأنَّ صياداً حزناً يجمعُ الشباكُ
- (33) .....
- (34) وينثرُ الغناء حيثُ يأفلُ القمرُ
- (35) مطرُ..
- (36) مطرُ..
- (37) أتعلمين أيَّ حزنٍ يبعثُ المطرُ؟
- (38) وكيفَ تنشجُ المزاريبُ إذا انهمرُ؟
- (39) وكيفَ يشعرُ الوحيدُ فيه بالضباعُ؟
- (40) بلا انتهاء - كلدُم المراق، كالجماعُ
- (41) كالحبِّ، كالأطفالِ، كالموتى - هو المطرُ
- (42) ومقلتناك بي تطيفان مع المطرُ
- (43) وغير أمواج الخليج تمسحُ البروقُ
- (44) سواحلُ العراقِ بالنجوم والمحارُ
- (45) كأنها تهَمُّ بالشروق
- (46) فيسحبُ الليلُ عليها من دمٍ دثارُ
- (47) أصبحُ بالخليجِ: " يا خليجُ
- (48) يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردي! »
- (49) فيرجعُ الصدى
- (50) كأنه النشيجُ:



(51) « يا خليج

(52) يا واهب المحار والردى.. »

(53) أكادُ أسمعُ العراق يذخرُ الرعودُ

(54) ويخزنُ البروق في السهول والجبالُ

(55) حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرجالُ

(56) لم تترك الرياح من تعودُ

(57) في الوادِ من أثرُ

(58) أكادُ أسمعُ السحيلُ يشربُ المطرُ

(59) وأسمعُ القرى تننُّ، والمهاجرينُ

(60) يصارعونُ بالمجاذيف وبالقلوعُ

(61) عواصفُ الخليج، والرعود، منشدينُ:

(62) « مطر..

(63) مطر..

(64) مطر..

(65) وفي العراق جوعُ

(66) وينثر الغلال فيه موسم الحصادُ

(67) لتشبعَ الغريانُ والجردُ

(68) وتطحن الشوان والحجرُ

(69) رحيْ تدورُ في الحقول.. حولها بشرُ

(70) مطرٌ..

(71) مطرٌ..

(72) مطرٌ..

(73) وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

(74) ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر..

(75) مطرٌ..

(76) مطرٌ..

(77) ومنذ أن كنا صغاراً: كانت السماء

(78) تغيم في الشتاء

(79) وبهطل المطر

(80) وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع

(81) ما مر عام والعراق ليس فيه حور

(82) مطرٌ..

(83) مطرٌ..

(84) مطرٌ..

(85) في كل قطرة من المطر

(86) حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

(87) وكل دمة من الجباع والعراء

(88) وكل قطرة تراق من دم العبيد

(89) فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

- (90) أو حلمةً تورّدت على فم الوليدُ  
(91) في عالم الغد الفتى، ... الحياة!  
(92) مطر..  
(93) مطر..  
(94) مطر..  
(95) سيعشبُ العراقُ بالمطر...  
(96) أصبحُ بالخليج: «يا خليج..  
(97) يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى!»  
(98) فيرجعُ الصدى  
(99) كأنه النشيجُ:  
(100) «يا خليجُ  
(101) يا واهبَ المحار والردى»  
(102) وينثرُ الخليجُ من هباته الكثرُ  
(103) على الرمال، رغوهُ الأحاج، والمحارُ  
(104) وما تبقي من عظام بانسٍ غريقُ  
(105) من المهاجرين ظلّ يشربُ الردى  
(106) من لجة الخليج والقرارُ  
(107) وفي العراق ألفُ أفعى تشربُ الرحيقُ  
(108) من زهرة يربّتها الفرات بالندى

109) وأسمعُ الصدى

110) يرنُ في الخليجُ

111) «مطر..

112) مطر..

113) مطر..

114) في كلِّ قطرةٍ من المطرُ

115) حمراءُ، أو صفراءُ، من أجنة الزهرُ

116) وكلُّ دمةٍ من الجياح والعراةُ

117) وكلُّ قطرةٍ تُراقُ من دم العبيدُ

118) فهي ابتسَامُ في انتظار مبسم حديدُ

119) أو حلمةٌ تورَدَت على دم الوليدُ

120) في عالم العد الفتى، ... الحياةُ

121) ويهطلُ المطر..

## الهوامش

1) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، ص 474-481.

2) Philip Wheelwright, Metaphor and Reality, Indiana University Press, 1962, p. 129.

3) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: دراسات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، 2002، ص 153.

- (4) لك. راثفين، أسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1981، ص 94.
- (5) Frederick Clarke Prescott, Poetry and Myth, Cornell University, 1967, p. 34.
- (6) جيمس فريزر، العصن الذهبي دراسة في السحر والدين، ج 1، ترجم بإشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 256، 258.
- (7) لك. راثفين، المصدر السابق، ص 60.
- (8) بهار كاما فاجيو، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوروبا، ترجمة: أحمد الطويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص 197.
- (9) فيليب سيرنج، الرموز في الفن، الأديان، الحياة، ترجمة: عبدالحادي عباس، دار دمشق، 1992، ص 446.
- (10) المصدر نفسه، ص 445-446.
- (11) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، 2002، ص 76.
- (12) فاضل عبدالواحد علي، عشائر ومساكن مور، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1999، ص 22، 33، 36، 39، 77 راجع أيضاً: آرثر كورتل، فاموس أساطير العالم، ترجمة: سهى الطريحي، المؤسسة العربية للتأليف والنشر، بيروت، 1993، ص 26، 27، 47، 48.
- (13) يذهب إيليا حاوي، في درسه عن أنشودة المطر، إلى أن القصيدة مقطعة الأوصال. انظر: عبدالكريم حسن، مجلة ثقافات، العدد الثامن، البحرين، 2002، ص 78.
- (14) ديوان بدر شاكر السياب، ص 424.
- (15) للوقوف على لعبة التشبيه في هذه القصيدة، انظر: عبدالكريم حسن، المصدر السابق، ص 76-78.
- (16) فاضل عبدالواحد علي، المصدر السابق، ص 27.
- (17) حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ص 173.
- (18) يرى فراسوا مورو أنه لا يمكننا القول أن التشبيه، بذاته، أقل إرضاءً أو أقل جمالاً من الاستعارة ويذكر أن ميشونيك، كان يأسف على ألفي سنة من سوء التقدير البلاغي والمنطقي الذي كان التشبيه ضحيته، انظر: كتاب مورو، الصورة الأدبية، ترجمة: علي نجيب.



# ثقافة الهوية وبناء

النقد المعرفي

مصطفى الشليح

كان السؤال: هل يمكن اعتبار عدم الفهم، في نقد النماذج النصية المغربية، عتبة أولى للقراءة الواعية بالنسق والتأويل؟ وكانت الإشارات إلى أن الوعي النقدي بانتساب النص إلى نسق ينتظمه، ويمارس تأثيره فيه، وإلى كون النسق ذاته نتاج تراكم نصي يتوحد حين يتعدد؛ وهما، معاً، يخضعان لجدلية تفاعلية، كينونة وسيروية، وإلى أن تلك الجدلية تؤمن إمكانية السفر في التاريخ من غير امحاء للجغرافية الذات والأسماء.

الإشارات، التي انبرت عبارات كلما تأملنا صنيع النقد بالقصيدة المغربية أو صنيع القصيدة بالنقد المغربي إذ يتحدان ويتأهبان لبلورة ثقافة الهوية، أمدت التأمل بلقاء الذي اقترعه الخوض الدراسي قبل الاستصحاب الشمولي لآليات اشتغال السبب الثقافية المغربية، وأمدته الأسئلة، التي ظلت مرجأة أو لعلها بقيت مطفاة، فلما يتيسر لغير قليل من الخائضين ملاقات القصيدة في اشتعالها وتحولاتها.

سؤال ثقافة الهوية واري، عن العيون، أسئلة تختص بهوية الثقافة ومساراتها التي يمكن أن يكون النص الشعري ذا مركزية منها. ذهب الشعر بعيداً عن المقاربات الافتراضية ليكون المسعى تأريخاً واصفاً لشكل أدبي.

عدم الفهم كان يمارس فعلاً وتأويلية بلغة عادية لغياب صبادي نسق أكبر يؤدي إلى «التأويلية العالمية التي تعيد بناء اللغة»<sup>(1)</sup> من خلال الفهم. هذه المفارقة أسهم في انتشارها، «المسح الطبوغرافي السياحي» للقصيدة من قبل المنصرفين إليها، فكان الصنيع النقدي يكاد يكتفي

بخارجيات النص، ويكاد لا يقترب من أفضيته الداخلية إلا لاقتناص شاهد، أو لتقصص معلومة، أو للظفر بما اعتبر من قبيل فنية التعبير، أو بالألوان الفنية للقول الشعري.

لعل العدول بالفهم ذاته من الانتباه إلى استكناه ماهيته مدين إلى الكتابات النقدية الحديثة أو القريبة من الحديثة، في المغرب، التي أرخت لقطيعة منهجية مع التلقي الانطباعي للقصيدة، وللأشكال الثقافية بشكل عام، واختارت السؤال المعرفي للنص الأدبي حدثاً وسباقاً ونسقاً.

وقد تكون الجامعة المغربية عملت على تجذير هذا التحول من خلال برامجها التأطيرية من جهة، وعبر الرسائل والأطاريح التي تقدم للمناقشة من جهات أخرى، والتي أنتجت مدارات ثقافية مختلفة تقرأ بلغة عالمة ما كان يقرأ بلغة حاملة، وتكتب التاريخ استناداً إلى راهبه وليس اتكاء على كامنه الجمعي في الذاكرة التراثية.

ولعل د. محمد منتاح أو بكون، وباحثين آخرين، من الذين عملوا على تلوين المساحة النقدية بما يسعف في سان التحول من النقود التأثرية إلى نقد معرفي يقول عنه: «.. وهذا ما توخينا باقتراحنا مفهوماً نحتناه من: الشواهد والتاريخ «التواريخ» وبيننا الكتاب على هديه حتى نبدأ نسير نحو مقارنة جديدة لتحليل النصوص ندعوها «النقد المعرفي» على غرار الدلالة المعرفية وعلم النفس المعرفي والأنثروبولوجيا المعرفية؛ وسيكون سداً ولحمته مفاهيم مستوحاة من المنطق والرياضيات واللسانيات والسميائيات والعلوم المعرفية وفلسفة الذهن؛ وهي - كما يدرك حكماؤنا الأمة - علوم هذا العصر»<sup>(2)</sup>.

ولعل هذا النقد المعرفي كان هاجساً تصورياً ومنهجياً، عند محمد مفتاح، منذ كتاباته الأولى التي أسست لمشروعه النقدي الذي يبنّي على مبادئ أجملها د. أحمد بوحسن على النحو التالي:



1. مبدأ الاستمرار المنتظم بإصدار مؤلف كل سنتين تقريباً.
2. مبدأ الجمع بين الممارسة النقدية والتطبيقية.
3. مبدأ تناسل ونمو المشروع بخروج مؤلفاته الواحد من صلب الأخرى.
4. الفرضية الأساسية للمشروع: الدعوة إلى الجهات والاتحاد، وهي نواة أطروحته للدكتوراه حول: «الخطاب الصوفي. مقارنة وظيفية»<sup>(5)</sup>.
5. الفرضيات الخاصة المتفرعة عن الأم.
5. الانتقاء والترجيح بتشبيد البناء النظري لمشروعه وينقد النظريات المتفاعل معها.
6. القراءة المضاعفة المراوحة بين الكتابات الغربية والكتابات العربية الإسلامية.

يرى أحمد بوحسن أن «أهم أقم مسحه مشروع محمد مفتاح هو قدرة الخطاب العربي على استيعاب مختلف النظريات والمناهج والمفاهيم. ثم قابليته للإفصاح عن نفسه كلما دخلنا إليه بأدوات علمية جديدة وتصور نظري أوسع. والنشائج التي توصل إليها المؤلف أكبر دليل على ذلك. ولهذا فإن رهاق المشروع مازال مفتوحاً مادامنا نؤمن بأن الخطاب العربي الإسلامي مفتوح كغيره من الخطابات الإنسانية على كل مجهود علمي وفكري جاد»<sup>(4)</sup>.

كانت الأطروحة المركزية لمحمد مفتاح، ناقداً، علامات الدعوة إلى الجهاد والاتحاد في الكتابة الصوفية وفق مقارنة وظيفية تتحرى «طريقاً يتوخى الكشف عن الظاهرية الصوفية، وإيضاح عناصرها، وعلاقات بعضها ببعض ثم صياغة كل ذلك في «نسق» على أنه «نسق» مجتمعي تتعرض بعض عناصره للانخرام، عاجلاً أو آجلاً، إذا ما أحدثت ثورة في البنية التحتية، وأوضح دليل على هذا غياب بعض عناصر «النسق»

الأندلسي والمندني بالقياس إلى «النسق» البدوي الذي هو النموذج. ونتيجة هذا أنه قابل للاضمحلال بحذافيره، وقابل للرجوع إلى النموذج الأمثل تبعاً لصيرورة لتاريخ ووجهة صانعيه»<sup>(5)</sup>.

وتبعاً لذلك تبلور السؤال النقدي، عند محمد مفتاح، في البحث عن الأوليات التي حكمت الثقافة المغربية وجهتها، وعن تفاعل النسق مع محيطه الخارجي، وعن ديناميته التي تكفل حقيقته<sup>(6)</sup>. دينامية النسق بيان لدينامية الثقافة المغربية وانتظامها؛ «نسق دينامي معقد وغير خطي؛ ومع ذلك فإن خطيبته وتعقيده لم يجعلاً منه نسقاً متسارع النمو متشعبة إلا في أوقات قصيرة..»<sup>(7)</sup>.

ولعله كان سؤالاً بهجس بمقدماته، قلاً، حين يقول: «أما أطروحتنا فنحن نزعم أن الروح النظم للأدب المغربي هو الدعوة إلى الاتحاد للقيام بالجهاد، ومناجيت التي سوظفها للرهنة على الأطروحة منهجية نسقية اجتماعية معطاة ومبنية..»<sup>(8)</sup>، وهي النظرة في «النواة الموجهة للثقافة المغربية بما فيها من علوم شرعية وعقلية وأدبية، والأدبية بما فيها من شعر فصيح بمختلف أعراضه وعامي بتنوع تجلياته؛ والنواة هي: الدعوة على الاتحاد والجهاد....» «ب» اعتبار الأدب نسقاً فرعياً من نسق مجتمعي عام واعتماد المقايسة لإثبات العلاقة بين الأنساق..»<sup>(9)</sup>.

النسق الدينامي، في تصور مفتاح، اعتبرناه النسق الأكبر الذي أجرى تحولات أنساق صغرى في الثقافة المغربية، وأجرى مائاً للقصيدة قد يكون ألبسها خصوصيتها أو بعضاً منها، وقد كان للتصوف البد الطولي في تشييده - ونحن غيز، هنا، بين التصوف، تربية وطريقاً وبعض أشكال الطريقة التي راجت، وكانت لها مواقف غير ذات هاجس توحيد وطني -، وفي ضمان سيرورة الثقافي في المجتمعي، بالحمولة الحضارية للثقافة، وفي سربانه على امتداد تاريخ الأدب المغربي، وعبر الحقب الأربع التي

يقترحها محمد مفتاح، والتي تصل، رمتها، بالاتحاد للجهاد<sup>(10)</sup>؛ وليس شرطاً أن نكون متفقين معه فيها. وهذا موضوع آخر.

ذلك النسق الأكبر جامع أنطولوجي تتحدر منه أنساق مختلفة تنظمها علاقة ماثلة تؤذن بالتنامي التاريخي للفعل الثقافي، وتفوض، له، إمرة توجيهية للأشكال التعبيرية، وتعرب عنه، من حيث العلاقات التفاعلية القائمة بين عناصره ومكوناته.

هذه الشبكة من التجاذبات الحادثة بين الناقد والثقافة، ثم بينه والإبداع، فبينه والقصيدة، هي التي كانت سؤالنا إذا نحن نتأمل نماذج دراسية اقتربت من القصيدة المغربية دونما عدة منهجية، ومن غير نسق يحدد المفاهيم، فالمفاهيم معالم، وفي غباب رؤية شمولية لماهية تشكل الثقافة المغربية، ويمأى عن استشفاف حواريه الأنساق واستقلاليتها، وبعيداً عن كون الثقافي ليس رهيناً بالسياسي عموماً وإطراداً فخبواً ورماداً. الرحلة هي حفرافية تدرج السعة النصية للثقافة المغربية خول، لمحمد مفتاح، أن يجعل المسافة التأويلية مؤسسة على نقد معرفي يأخذ بالمقومات السياسية المستقاة من تفاعل المفاهيم ومساق الخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة<sup>(11)</sup>. وأسعفته في تصوير المفاهيم معالم لإبداع قرائي أتى يلتصق العمق الثقافي لبلاغة القصيدة المغربية تحديداً وإن كان لما يرصد لها، بعد، مؤلفاً مستقلاً يتناولها؛ علماً أنه، في كتابه الأخير عن «الشعر وتناغم الكون»، عاد إلى التصوف نسقاً أكبر وإلى الشعر أفقاً أقدر على إحداث التناغم، وكأنه يستدرك، على الخطاب الصوفي، ما لم يشتمل عليه، وكنا نحدد أن الهاجس النقدي في كتاباته يتأطر في التناص بين الذات والعالم.

لنسق، عند محمد مفتاح، حد مفهومي يرى أنه «عبارة عن عناصر مترابطة متفاعلة متميزة، وتبعاً لهذا فإن كل ظاهرة أو شيء ما يعتبر

نسقاً دينامياً، والتسق الدينامي له دينامية داخلية ودينامية خارجية تحصل بتفاعله مع محيطه؛ والدينامية إما خطية أو غير خطية، وغير الخطية إما انعكاسية أو غير انعكاسية؛ على أن نظرية التكرار تؤكد رجوع كل نسق إلى حالة أولية في نهاية أمد طويل، وهذا التكرار هو ما يدعى بالحقبة...»<sup>(12)</sup>.

وكان قد رأى، قبل، أنه «ليس هناك تحديد للنسق متفق عليه، فتحدداته تتجاوز العشرين؛ ومع ذلك يمكن أن نستخلص نواة مشتركة من تلك التحديدات. والنواة هي أن النسق مكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أوميزات بين كل عنصر وآخر. اعتماداً على هذا التحديد يمكن أن نستخلص عدة خصائص للنسق:

أ. كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق.

ب - له بنية داخلية ظاهرة.

ج. حدود مستقرة بعض الاستقرار يعرف عليها الباحثون.

د. قبوله من المجتمع لأنه يؤدي وظيفة فيه لا يؤديها نسق آخر.

وبناء على هذه الخاصية الأخيرة يمكن أن يستنتج أن هناك أنساقاً فرعية تتولد من نسق عام؛ والأنساق الفرعية تستلزم صفتين اثنتين؛ هما الترابية والاستقلالية...»<sup>(13)</sup>.

ارتأيت عطفواً على المرجعية النظرية، لمحمد مفتاح، في سوقها للمفاهيم معقولة وللمعالم محمولة على التحديدات، ليتم البيان المائز بين مقاربتين نقديتين عرفتهما القصيدة المغربية، وبين غطين من انصباب النظر على النص من حيث هو إشكال إبداعى، وليس باعتباره شكلاً تعبيرياً ذليلاً للتاريخ أو معطوفاً على أبجدية التواصل.

قدمنا النمط الأول يتلمس مشروعيته، في الاستماع إلى النص من كونه انعكاسياً جمالياً للواقعة الاجتماعية، ولعله كان يؤثر استماعاً إلى ما يفسر به النص من وقائع تعفيه من تفسير الواقعة انطلاقاً من النص.

وأما النمط الثاني من المقاربات فلقد هم به الطرح الإشكالي فاستبقا إلى الإطار لتعيينه، وإلى المدار لتحيينه حتى يتيسر استيعاب النسق المؤطر للنص، وحتى يتسنى استصحاب النص لتفقد الإبداعات التي قد يُسربها إلى النسق، في حمية ديناميته، لتتناسق أنساق أخرى تتحاذى وتتقاصى، عبر تحويلات تفاعلية الواحد المتعدد.

عندما يتدثر الناقد برؤية تصورية ذات برنامج ومنهج محددين، وعندما يسكن المغامرة اللغوية التي يورطه فيها النص مؤازراً بوعي ذي استبصار شعولي ورؤياوي، وكلما بلغت، حوالبه، ليقراً تاريخ مختلف الأشكال الثقافية، ومؤتلف الأنواع الأدبية، كان الصدور إلى النص باقتدار فاعل يكون كتابة إبداعية ثانية. أولس النقد كلاماً على كلام؟

كانت القصيدة المغربية تبحث عن الناقد الذي يؤلف بين التنظير والتطبيق، وعن الناقد الذي يسامت الشاعر في إدراك أسرار الصناعة الشعرية، ويند عنه بالقدرة على اختراق حدود اللغة إلى ما وراء اللغة تأويلاً، ويرى عليه تخنجه البللوري إلى الجمال بامتياح ماء الأفق جناح انتشار في الكون الشعري تخبيلاً.

كان الشاعر المغربي يبحث عن ناقد يناظره ويسأله عن كأس العبارة، وعن الكرامة اللغوية، وعن الحكاية الأولى التي لما يروها. كان يبحث عن الشبيه.

ذلك الشبيه كان يوقف أعمدة ليجلس إليها حين اقتضاه من القصيدة. أساس للذاكرة ما في جيبه، ومن خطراتها كان يأتي ليقراً النص التي يتأبى عليه، ومن شذراتها كان يفتي كأنه يحكي الذي تنزل إليه،

مجتزأ، من التراث؛ وما هو بتراث، إن هي إلا نشرات ضمت لفقاً إلى لفق، وليس منها روح التراث. لم يكن شبيهاً لناقد الانطباعي الذي دأى القصيدة المغربية نضواً من المسامحة المعرفية والبيانية.

لقد وعى محمد مفتاح أن النص الثقافي المغربي لا ينقاد باعتباره نصاً مغلقاً يتحرى فيه الباحث اعتماد الوارد النصي مستقلاً عما عداه، ولكنه يتدانى والدارس إذا كان نصاً مفتوحاً على التاريخ. النص الثقافي المغربي نص هوية وهوية نص يجسده نسق تداخل فيه كل شيء بكل شيء. تلك خصوصيته العميقة التي لا تعطيه تميزاً ولا تمايزاً عن غيره من النصوص التي يشترك معها في كل شيء أيضاً.

من ثمة قارب هذا النص الثقافي، بمناهجية نسقية شمولية متنامية من «الخطاب الصوفي» إلى «الشعر وتناغم الكون»، وكان، في تلك المقاربة المفردة بصيغة الجمع، بشكل الصناعيين بالسؤال، ويعمل النظر في الفكر والشعر والشعر. وكأنه يتأمل تاريخ الأفكار في الحضارة المغربية من خلال النصوص، ويتوسل بالنصوص لاختبار ما انتهت إليه بما انتهت إليه. كان يبحث، في النص الإبداعي، بمقصدية متصلة باستراتيجية تصاعدية لقراءة الذات في ضوء جدلية الماضي والحاضر؛ «لهذا، فإن الباحث العربي المعاصر مطالب بأن يعيد قراءة كل تراثه مقتدياً بتجارب الأمم الراقية في تعاملها مع تراثها حتى يعيش في وئام مع كينونته ووجوده وصيروته». بذلك ختم كتابه عن «التشابه والاختلاف».

قراءة الذات، وجودياً وإبداعياً، كتبت مقاربات القصيدة المغربية، عند محمد مفتاح، من خلال نماذج مؤثرة يمثلها أحمد المجاطي، ومحمد الحمار الكونوني وعلال الفاسي. تلك المقاربات شهدت أخذاً متنامياً من البناء إلى الحوار إلى النسق، على امتداد عقد ونيف من الزمان، كان فيها الناقد مأخوذاً بالتجريب المنهجي الذي لم ينفصل عن البؤرة الموجهة التي

تبدت أماراتها في «الخطاب الصوفي» وتبلورت «في سيمياء الشعر القديم»<sup>(15)</sup>، وفي «تحليل الخطاب الشعري»<sup>(16)</sup>، واسترسلت، في مؤلفات أخرى، بصيغ نقدية تم الإلماع إليها آنفاً.

اختارت مقاربة قصيدة «القدس»<sup>(17)</sup> لأحمد المجاطي أن يكون «نمو النص الشعري»<sup>(18)</sup> لها عنواناً، وارتأتى صاحبها أن تكون ذات فضاء يتأثت، فيه التناول الموضوعاتي، ومستوى رمزية الصوت، ومستوى انسجام الوجود، ومستوى التفاعل في النص، ومستوى الانسجام في النص، وتأويل الفضاء.

كان القصد منها «تقديم بعض المبادئ الكلية التي تكون وراء إنتاج أي خطاب مهما كان نوعه، منها ما هو فيزيولوجي ونفسي واجتماعي، ومنها ما هو تحليلات لها وحاصل عنها؛ فالإنسان مزود بهذه القدرات لإنتاج أنواع جديدة من السلوك أو إعادة إنتاجها في تسلسل لانتهائي انطلاقاً من نموذج أو من نماذج محدودة العدد في زمان - فضاء معين لأداء رسالة منسجمة ذات معنى ودلالة. وبهذا المفهوم نتجاوز الانغلاق البنيوي ونربط النص بخلفياته المتعددة، على أن هذا الانفتاح يجب أن يتم عبر النص وبه في حدود الإمكانيات التي يتيحها لا أن يتخذ تعلقة لاستعراض ما يعرفه المحلل من معلومات تشريعية واجتماعية ونفسية...»<sup>(19)</sup>.

وانصرفت مقاربة «قصائد إلى ذاكرة من رماد»<sup>(20)</sup> لمحمد الحمار إلى «تناسل الخطاب الشعري»<sup>(21)</sup> عنواناً، باعتقاد الحوارية مقوماً منهاجياً، عبر الحوارين الخارجي والداخلي وبلاستناد إلى الانسجام إجراءً. يقول «اتجهت إلى استكشاف آليات تناسل النص موظفاً مفهوماً إجرائياً هو «الانسجام» أي أنني أفرض أن هناك علاقات تركيبية ومنطقية ودلالية وزمانية - فضائية تربط بين أجزائه، علي أن أفسرها إن كانت

ظاهرة، وعليّ أن أجتهد في الكشف عنها إذا كانت خفية»<sup>(22)</sup>. وياد التماسك التصوري بين المقاربتين الذي يحيل على ما هجست به السوابق واللاحق العاطفات على النسقية اختباراً منهجياً في الدرس النقدي.

كان الوقوف النقدي، عند قصيدة علال الفاسي<sup>(23)</sup>، مرآة نسقية معرفية، تقرأ نسقية جمالية

اعتمد الناقد ثلاث فرضيات لدراسة شعره:

- (1) إن فكر علال الفاسي نسقي.
- (2) إن الشعر يمثل التجربة الإنسانية في أصالتها وفطريتها.
- (3) إن الشعر له مقاصد مثلما للفعل الإنساني الواعي مقاصد<sup>(24)</sup>.

يقول محمد مفتاح، في شاهد ذي طول أثرن إirاده لأنه يبلور نسقية المعرفة النقدية التي أطرت تجرّيته الكتابية من حيث احتسب أنها تسبيح لنسقية تصورية عند علال الفاسي مفكراً وشاعراً: «نكتفي بهذه الاقتباسات»<sup>(25)</sup> التي تبين أن تفكير علال الفاسي كان نسقياً، بل إنه كان يبنى المنهاجية النسقية بوعي ويقصد وإصرار. ذلك أن ما جاء في أقواه السابقة بفرع النسق إلى مكونات ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية وعلمية، وأن كل مكان يتفرع إلى أجزاء، وأن كل جزء يتشعب إلى عناصر؛ ومكونات النسق وأجزاؤه وعناصره متفاعلة ومتعلقة وذات وظائف وغايات، والمقاربة النسقية جعلت علال الفاسي يفسر مكوناً بمكون ويقارن جزءاً بجزء، ويوازن عنصراً بعنصر، ويعبر الاهتمام إلى ما في الكون من جماد ونبات وحيوان وإنسان وإلى أفراد الإنسان من ذكر وأنثى وكبير وصغير، وإلى كل فعاليات الإنسان من أرقى الأفكار إلى «تافه» الألعاب، ويفكر في كل القضايا الوطنية.. كما تبنى نتائج المقاربة النسقية العقدية والاجتماعية بما تعنيه من دعوة إلى الإصلاح بالحكمة والموعظة والحوار والمسامحة.



إن هذا التوجه النسقي لدى علال الفاسي، يفترض فهم شعره بفكره، وفكره بشعره، سواء أكان الفكر متعلقاً بالإصلاح أو بأصول الفقه، أو بالفقه، أو بأصول الدين...»<sup>(26)</sup>.

### ثمة إشارات:

- ألا يمكن أن نقرأ محمد مفتاح من خلال علال الفاسي؟
- ألا يدعم ما قلنا به من نسقية الثقافة المغربية إنتاجاً وتلقياً ورواجاً؟
- ألا يؤكد ما ذهبنا إليه من وجوب استشفاف هوية النص قبل أية مغامرة لغوية؟
- ألا يمكن، مجدداً، أن نقرأ نسقية علال الفاسي بسميائية محمد مفتاح؟
- أليس المشقف المغربي، إذاً، ذا تواصل تفاعلي مع تراثه المحلي ورجالاته؟

لعلها إشارات تأتي لها عبارات لتعقب أشكال التفاعل، في الثقافة المغربية عموماً، وفي النص الشري منها خصوصاً، ولكنها أمارات منبهة بوعي نقدي مختلف عن السائد من الكتابات ذات اللبوس العابر غير النافذ. وقد قلنا عنه، في استهلال هذه المداخلة، أنه يعوزه الطرح الإشكالي للنص، ولطرائق الاقتراب من النص. ويعوزه التمثل الشمولي للنسق الأكبر وللأنساق المتفرعة منه، وللتجاذبات التفاعلية بين تلك الأنساق، ولانزياحات الذات عن معيار التشابه إلى حيز التميز والتمايز علامتان للكينونة النصية إبداعاً وتلقياً وترويجاً.

لعلها إشارات لسؤال القصيدة المغربية التي أمعنت تجارب نقدية ثانية في محاذاته.

لعلها تجارب تنظر إلى القضاء الشعري المغربي وإبدالاته مجرداً عن نسقه/ أنساقه.

لعل القصيدة المغربية، كما هي حال الإبداع، كانت أكبر من النقد في مشتمله.

لعل الممارسة النقدية المغربية لما تنتهج احترافيتها بعد، ولما تنتبه إلى الشعر فعلاً ثقافياً.

لعل المشهد الثقافي، برمته، أنهكته إكراهات ذهبت بالفعل القرائي إلا استثناءات،

لعلها إشارات إلى حتمية تلمس السؤال الإشكالي، وإلى الاستنارة بنقد معرفي، بروم بناء الذات، لكتابة التاريخ، بروح مختلف، عوض نقد ثقافي يبحث عن المضمرات النصية<sup>(27)</sup> في محتملات عربية ما برحت ذات خطو إلى الظاهر تقرأ لتكتب سؤال النص النقدي العربي.

## الحواشي

- (1) روبر روكاتر: محولات التأويلية. ص 47. ترجمة: فريق الترجمة في مركز الإنماء القومي. مجلة العرب والفكر العالمي العدد التاسع. شتاء 199.
- (2) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. النقد العربي والثقافة. ص 278. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت 2000. ط 1.
- (3) محمد مفتاح: الخطاب الصوفي. مقارنة وظيفية. دار الرشاد الحديثة. الدار البيضاء. 1997. ط 1.
- (4) أحمد بوحسن: الشروع النقدي لمحمد مفتاح. ص 121-132. مجلة فكر وبنء العدد 20 يونيو 1999 المغرب.
- (5) محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ص 137. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت 1999. ط 1.
- (7) المرجع نفسه. ص 136.
- (8) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف. نحو منهجية شمولية. ص 163. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء - بيروت 1996. ط 1.
- (9) المرجع نفسه.
- (10) نفسه. ص 163.
- (11) محمد مفتاح: مجهول البيان. ص 9. دار توفيق للنشر. الدار البيضاء 1990. ط 1.
- (12) محمد مفتاح: المفاهيم معالم.. ص 135. م.س.
- (13) محمد مفتاح: التشابه والاختلاف. ص 158-159.
- (14) المرجع نفسه. ص 215.
- (15) صدر، في طبعة أولى، عن مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء 1982.

(16) صدر، في طبعة أولى، عن دار التنوير للطباعة والنشر لبنان 1985.

(17) أحمد المجاطي: الفروسية، ص 55.

(18) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 49.

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت 1987، ط 1.

(19) المرجع نفسه.

(20) محمد الحمار الكنتوني: رماد هسيس، ص 71-77.

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ط 1.

(21) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 103، م.س.

(22) المرجع نفسه، ص 119.

(23) علال الفاسي: الديوان 4 أخرى، مطبعة الرسالة الرباط

1. جمع وتحقيق عبدالعلي الودعيري، 1983.

2. إعداد وتحقيق عبدالرحمن الحرشي، 1987

3. إعداد وتحقيق عبدالرحمن الحرشي، 1988

4. إعداد وتحقيق عبدالرحمن الحرشي، 1989

(24) محمد مفتاح: مشكاة المعاني، ص 153، م.س.

(25) علال الفاسي: النقد الذاتي، 1999.

يقول: «يجب أن يحيط فكرنا بكل العناصر الروحية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والقومية، وأن ننظر إلى كل واحدة منها معصلة إلى أجزائها وإلى غصون تلك الأجزاء المتفرعة، وأن ننظر إلى مجموعها كتركيب لا بد منه لتحقيق المثل الأعلى الذي نصبو إليه، ثم إلى علاقة كل واحد منها ببعضها، ومكانه في الانسجام الكامل لمجموع تلك العناصر». ص 26.

ويقول: «إن التفكير شمولياً هو أن تستحضر أثناء اهتمامنا بعمل ما جميع أجزاء البلاد وعناصر الأمة، إنه أن ننظر إلى وطننا ككل لا يقبل التصور إلا كاملاً، وإلى النفع بغير لا يمكن تحقيقه إلا شاملاً». ص 25.

ويقول: «إن الطبيعة سلكت نفس النسق في تكوين الأشياء، وفي ربط بعضها

ببعض حيث وضعت نوااميس عامة يضع لها كل الكائنات المتفاعلة. وإذا أردنا أن نسير وفق طبيعة الأشياء فيجب أن ننظر إليها ككل ضروري التجمع، وأن ننظر إلى أبسط مقوماتها كشيء لا محيص عنه لتكوين العالم والمجازة». ص 27.

(26) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم. ص 154-155.

(27) عبدالله الغدامي. النقد الثقافي. قراءة في الأتساق العربية. ص 77 وغيرها.

المركز الثقافي العربي. ط 1. النار البيضاء 2000.

\*\*\*



# السيمائية في الخطاب النقدي المعاصر

بشير تاويريريت

## 1) المنشأ الألسني للنقد السيميائي:

لقد جاءت أطروحات دي سوسير بغضائها الألسني، فمزقت الستائر والحواجز، ورفعت الحجب بين العلوم سواء في علم النفس أو في مفهوم «النظام» «والعلامة» «والإبلاغ» أضحت هذه العلوم تستعير المنهج الألسني، وبلا تردد تأثر الأدب الحديث في بناء القصة الحديثة بتقنياتها السردية باللسانيات، ومن الناحية النقدية ألقينا تأثر النقاد الغربيين بأطروحات سوسير بدءاً بالشكلتين الروس مروراً بالسيمائيين وصولاً إلى أحدث المحطات النقدية المعاصرة، وهو الأمر الذي أوجب على الناقد الأدبي أن يتزود بثقافة لسانية متحددة، وتبعاً لذلك فإن كل من اللساني والناقد الأدبي مطالبان اليوم بإحكام الصلة بينهما لفك مغالق النص.

ومما لا شك فيه أن المنهج النقدي يتقدم في خارطة الجمال فيستبح إمكان ظهور هذه الصلة بل يسعى جاهداً إلى إبراز مجموع القيم التي تزخر بها ولادة النص، وهذا هو السر الخفي للجمال الذي يجلس خلف «حيال البرنيه». والسيمائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عسير على يد العالم اللغوي السويسري «فرديناند دي سوسير» من خلال تدريسه في مجال اللسانيات أو البحث اللغوي أولاً، فمن هذا الحقل الألسني نشأت السيميائية. بيد أن ميدان السيميائية تنوعت فيه أقتية البحث حتي كادت تشمل كل ميدان قابل للتحليل: فالاقتصاد السياسي وجد فيها العين المتوفرة ليطبق عليه بين البنية والدلالة، واللغوي كذلك، وعلم الاجتماع، وعلم النفس.... إلخ.

ومهما يكن من أمر فلا أحد ينكر أثر المد الألسني في الاتجاهات

النقدية المعاصرة سواء كانت بنوية أو سيمائية أو أسلوبية أو تفكيكية. والذي يعنينا هنا هو الأثر الألسني في الدائرة السيمائية المعاصرة فترى إلى أي مدى كانت السيمائية ورثة شرعية للحقل الألسني؟

النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوماً إلى تعزيز أرضيته تعزيزاً ألسنياً، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجماً ومتقزماً إن لم يتخذ من الدرس الألسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظرياً وعملياً في تأثر الدرس السيميائي بالنظرية اللغوية السوسيرية، حيث أضحي حديث دى سوسير عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطبة الدال والأئية (الوصفية) ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة/ كلام)، (اختيار/ تأليف)، (داخل/ خارج)، (صوت/ معنى)، (واقع/ خيال)، (حضور/ غياب) وكذا المحايثة. كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها إلى العوالم الداخلية للنص الأدبي. والسيمائية تأتي في طليعة المناهج النقدية المستثمرة، ويتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذاً من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيمائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية و يتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية لاسيما ثنائية «الداخل والخارج» وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث والمعاصر، فالانتصار إلى قطب الداخل انجذرت عليه البنيوية والسيمائية والأسلوبية... إلخ. والسيمائية لا تلتقي مع اللسانيات السوسيرية في هذه النقطة فحسب، بل أجدها تلتقي معها أيضاً في القول باعتبارية العلامة اللغوية «للعلاقة اللغوية: صفة



جوهرية هي الطبيعة الاعتبارية»<sup>(1)</sup> هذه الطبيعة الاعتبارية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة فيدخلها في سياق جديد وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتبارية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات فـ «بنفنيست» اعتقد أن سوسير خائنه الصلابة والتماسك في شأن اعتبارية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول والقول لـ: بنفنيست «إن الاعتبار يقع بين العلامة (دالاً ومدلولاً) والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصاً أنها من طبيعة نفسية. إن الاعتبار يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتبارية وأما هي (ضرورية)»<sup>(2)</sup>.

هذه الانتقادات لا تنفي بناتاً أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين وأكثر ما يتحلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلامات اللغوية و أن العلامة هي التي تتكون من دال ومدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تشير تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في انتصوير الأحادي والواحد للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكان الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكاً ذهبياً ثم إن مهمة الألسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفاً آنياً، هذه الأصدا السوسيرية تجدها في أطروحات السيميائيين في القراءة والصفية للنصوص. يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات

داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ربيب استضافته السيمائية في قراءة النصوص الأدبية.

وإذا كانت اللسانيات في واحدة من منطلقاتها الأساسية قد عملت على تحرير علم اللغة من العلوم الأخرى اللغوية، فهذا المنطلق اعتنقته السيمائية في محاولة تحرير وتخليص النص من اهتماماته بالمحيط الاجتماعي والتاريخي على حد سواء.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيمولوجيا أو «الإعراضية» في الستينات من هذا القرن دالاً في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معرباً عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز<sup>(3)</sup>. ومشيراً في الوقت نفسه إلى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولداتها. هذه الإشارة السوسيرية تحولت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائيون، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتبارية والتي تفرض دلالات لانهائية.

لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إمالة اللثام على مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما يؤكد للعيان أن السيمائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة ألسنية.

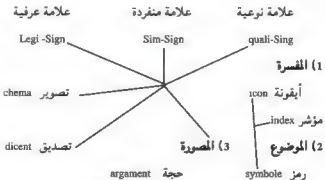
## 2) نظرية النص من المنظور السينمائي: ملامح وسمات.

أ - ساندروس بيرس: (sandres pirs) (1839 - 1914)

تشغل السيمائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية،

أشمل من الأولى؛ لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاه تحديداً أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة، الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى وفي هذا الصدد يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريع المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلى أنه نظام سيميولوجي»<sup>(4)</sup>.

هنا ينكشف الفضاء اللامحدود للسيمائية التي تنظر إلى علامة بوصفها كياناً ثلاثي المبنى يتكون من (الصورة BEPRESENTAMEN) وتقابل (الدال) عند سوسير و(المفسرة INTERPRETANT) وتقابل (المدلول) عند سوسير والموضوع (OBJECT) ولا يوجد له مقابل عند سوسير. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجدات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل حراً من أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المكونة<sup>(5)</sup>. ولكل ركن من هذه الأركان الثلاثة تفرعات ثلاثية، كما في الهيكل التفرعي التالي<sup>(6)</sup>.



إن هذا التصور السيميائي في مثلث بيرس لم ينجح هو الآخر من انتقادات بنفيسست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيء إلى علامات، وضع العلامة أساساً للعالم بأسره فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف وتحديد جميع عناصر ومكونات العالم، سواء كانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة أو منفردة، أو كانت متشابهة. والإنسان بمشاعره وأفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضاً. واللافت للنظر أن هذه العلامة وكما يرى بنفيسست - لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المغلق نفسه؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة والعلاقة وشيء آخر غير نفسها<sup>(7)</sup>.

ومما نلاحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيمائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلّى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات، والبسيوية، وعلم النفس، إلى جانب إصرارها في استخدام أدوات هذه العلوم، ومعاييرها الإجرائية.

بيد أن تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني والبنوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها، يذهب إلى وصفها بأنها: «الورث الشرعي للسانيات البنيوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة»<sup>(8)</sup>.

(ب) رولان بارت: Roland barthes:

باتباعنا لما قاله رولان بارت في خاتمة مقدمة كتابه «ميتولوجيات» وذلك في سنة 1970 ندرك جيداً مدى الاهتمام الذي يوليه للسيمائية ممارسة وتنظيراً، حيث قال: «لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية»<sup>(9)</sup>.

وباتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري - نسبة إلى فرديناند دي سوسير أبي اللسانيات الحديثة - يشكل خطوة ماثلة في الأطروحات البارثية .

تعد السيمبائية البارثية نموذجاً صارخاً لهذا الانتماء الألسني، فقد أخذ عن فرديناد دي سوسير النظرية المتعلقة بالبدال والمدلول، والمرجع برمتها، إضافة إلى المفهوم المزدوج لغة/ كلام. وأخذ عن اللساني الداغاركي هيلم سليف (HYELM SLEV) مفهومي التعيين والتضمين. غير أن بارث كان قد استعاض عن مفهومي التعبير والمحتوي اللساني أو الميتا لساني بالبدال والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية .

هذا الانتكاء على الإرث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من حيثان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن «اللغة ليست إلا جزءاً من علم العلامات العام». داعياً إلى أن «علم العلامة فرع من علم اللغة العام»<sup>(10)</sup>. إنما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعومومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة، فاللسانيات ليست جزءاً مفضلاً من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللسانيات.

لم يكتف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، فهما عند سوسير «يتحدثان في دماغ الإنسان بصورة التداعي (الإيحاء)». كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها...»<sup>(11)</sup>.

هذا وقد تمكن رولان بارث - بنشره لكتاب الأساطير - من «وضع

نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية... كان فيها كتاب بارت بمثابة القنبلة ويعتبر في الوقت الراهن مرجع المنهجية السيميولوجية»<sup>(12)</sup>. فقد بين بارت ومنذ تأليفه لهذا الكتاب تصويره لسيمياء العلامة، التي تقوم على «العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات، صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة...»<sup>(13)</sup>.

إن المتضمن في المساحة السيميولوجية لدى بارت يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتمحور حولها النظرية النصية البارتية، ويمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي:

1 - **الدليل:** يمكن فهم النظرية النصية لدى بارت من خلال حديثه عن الدليل ويتجلى ذلك في موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي، وهو موضوع التأويل. أما النص فمجاله الدال والدال يحيل على فكرة اللعب لجعل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهيم، والنص بهذه الكيفية وفي ظل التصور البارتي لا يرسم خطوطاً، بل يخط أحجاماً، وهو لا يشير إلى دلالات بل يبني التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها»<sup>(14)</sup>.

2 - **تعدد المعنى:** يقيم بارت موازنة يسيرة بين الأثر والنص فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: «الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعديدي ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول، والدفاع عنه، في حين تخاف من النص تحاول تغييبه بشتى الوسائل لأنه: يهددها في

كيانها وفي تصورهما المتوحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكر (والتصور) هذا التعدد ناتج عن بنية النص «وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»<sup>(15)</sup>. النص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل لأنه ينفر من أحادية المعنى ويطالب بتفجير المعاني، فيتحول بموجب هذا التفجير إلى مجرة من المدلولات. بل أن النص في ظل هذا التعدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر.

3 - **السلالة أو موت المؤلف:** لم يعد المؤلف في التحليل البارتي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناء بارت بالكتابة في الدرجة الصفر. والسر من وراء هذا الهجر البارتي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، يقول بارت في هذا الصدد «إن نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة...»<sup>(16)</sup>. كما قال بارت أيضاً بشأنية الهدم والبناء وهذا ما اصطاح عليه بت هشيم اللغة «فالنص يشور على الأدب وذلك لأنه لا يوحى بصورة الكائن العضوي وإنما بصورة الشبكة (التناص). إنه بهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما بهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعواً... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق»<sup>(17)</sup>. «عقيدة الأخلاق الأدبية»، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير «أنا من ورق»<sup>(18)</sup> من هنا يصبح القارئ منتجاً لنص بعد أن كان متفرجاً عليه. وما ينتهي إليه بارت بعد عرض سريع لنظرية «موت المؤلف» هو أنه...

لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة «فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»<sup>(19)</sup>.

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع والتظافر بين السيمائية والتفكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارت نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلاً يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، والتناص ليس معلماً سيميائياً فحسب، بل لمجده أيضاً في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم إن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجاً في سوق التفكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبدالله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيمائية، فتوقف مطولاً عند «سيمياء الدلالة» بوصفه اتجاهًا جديداً تظهر في كتابات بارت، حيث بحث وتباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية وهي: «اللغة» و«الكلام»، «الدال والمندلول»، «المركب والنظام»، «التقرير والإيحاء» الدلالة الذاتية والدالة الإيجابية<sup>(20)</sup>.

- هذه الثنائيات تنبع في مجملها من الدرس السوسيري، فتفيض بالآنها على الساحل السيميائي البارتي، فتغدو بارتية في تجذرها، سوسيرية في تجذرها - غير أن هذا التأصل والتجذر لا ينفي بعض التعارضات الجوهرية بين الحقلين.

- في الحقل الألسني: «إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضرورياً لها فإن السيمائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لا بد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلق معاً من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة اللغة المنفصلة



يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي وكلاماً على مستوى التواصل اللفظي»<sup>(21)</sup>. والشيء نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول فمن المعروف أن العلامة في التصور السوميري والبارتي - على حد سواء - تتكون من وحدة ثنائية المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيمبائية عن اللسانيات هو أن دلالة العلامة في المنظور السيمبائي «تنحصر في وظيفتها الاجتماعية هذه الوظيفة رهينة المنظور السينمائي تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئاً غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد والشتاء»<sup>(22)</sup>. هذا على سبيل الإيجاز لا المحصر.

**اللذة:** بدا الاهتمام واضحاً في كتابات بارت بما أسماه «باللذة» في عنوانه لواحد من كتبه بـ «لذة النص»<sup>(\*)</sup> وشمه مرجع هام عمد فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار لبارتية المشورة في هذا الكتاب، \*\* فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب إنه الفضاء «الذي لا تعرف فيه لغة حائزاً عن أخرى وحيث اللغات تمر»<sup>(23)</sup> تجري، تدور، تنتقل.

وما نستخلصه من النقاط السالفة الذكر أن نظرية النص عند بارت معناها أن السيمبائية تستلزم عدداً من المبادئ أو الأسس والأداء أن وما بأول هذه المبادئ هو الدليل، ويثنى عليها تعدد المعنى وتفجيده ويشلثها موت المؤلف ويربعها اللذة.

أما الإجراءات فتستعمل في اللجوء إلى التواءات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة.

## ج) جوليا كريستيفا : Julia kristeva :

إذا كانت السيميائية البارتية تمثل ردة فعل، بل قلباً لبعض أطروحات سوسير، فإن السيميائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بوسنس وبريطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساساً ما يشكل جانباً واحداً لها بيدها بخدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد السبيل لكريستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء، المنطق.

ينضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا « علم النقد أو / ونقد العلم »<sup>(24)</sup>. بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

وفي هذا الموضوع يجد كريستيفا تتفق مع بارت، وسندرس بيرس اللذان عملا على توسيع الفضا. الذي شغله السيميائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذا لم تأت بشيء جديد، عدا نظرتها المتميزة للنص.

والمتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتحد بفاهيم دقيقة تقول: « النص مثل جهاز تراسلي » يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالقي من الكلام التواصل الهادف إلى الأخبار المباشرة وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والالتزام بها<sup>(25)</sup>، وبموجب هذا التفكير تتحول الصورة لدى كريستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

(1) إن علاقة النص « باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/ بناء) ».

(2) إن النص هو بناء النصوص، في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل إحداها مفعول الآخر.

إن المتضمن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تثقلته الناقدة البلغارية جوليا، هذه المصطلحات هي:

\* الممارسة الدالة.

\* الإنتاجية.

\* التدليل.

\* النص الظاهر و النص المولد.

\* التناص.

**الممارسة الدالة:** معناها أن السميولوجيا باستطاعتها إدراك الأنساق و هي بذلك تعد مهج العلوم الإنسانية: لأنها تعتبر الممارسات السوسو تاريخية أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألفينا جوليا تفرق بين الممارسة الدالة و نمط الإنتاج، حيث إن «الممارسة الدالة و نمط الإنتاج لا يتضمنان أي تفرق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما، أصلي لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية»، وهنا نلاحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي والفرويدي دون أن تتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلرو وهيدجر، فقد تناول ماركسي بالدرس والتحليل أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج وفصل إلى النقطة الثالثة (التدليل وهو «عمل تفرقي، تنضيدي، تجابهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتلعة سلسلة تواصلية ونحوية)»<sup>(28)</sup>.

فالتدليل إذن يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة قبل نص مفتوح ذي دلالة لانتهائية. والنقطة الرابعة هي النص الظاهر والنص المولد فالأول هو «المجال الذي لا يعرف الذات لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية

والشخصية»<sup>(29)</sup> إنه كما ترى كرستيفا: «بنية وليست بنية تلفظ وليس ملفوظاً أنه ليس الدال بل هو "جميع الدوال اللاتھاني»<sup>(30)</sup>.

والنقطة السادسة هي التناص (Intertextualite) وهو «تلاق بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصاً آخر»<sup>(31)</sup>، كل نص هو «امتصاص وتحويل لنص آخر»<sup>(32)</sup> هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، وهو المفهوم الذي أشبعه جيرار جنيت بحثاً، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزوه إلى البحث في التعالي النصي فهو يعرفه بقوله: «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى»<sup>(33)</sup> وقد قسم جنيت التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النصير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص<sup>(34)</sup>.

هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها وينكشف في فضائها التصور السيميائي للنص الأدبي كما طرحته جوليا في النقاط السالفة الذكر.

جوليا وهي ترسي أساساً صلباً لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير ويتضح ذلك في معرض حديثها عن البرغراماتية فمن مفهوم البرغرام لدى سوسير أقامت كرستيفا مفهوماً جديداً أطلقت عليه مصطلح «البرغراماتية» فقدان النظامية الذي هو «خصوصية اللغة الشعرية التي تظهر وكأنها لها معنى»<sup>(35)</sup> هذا التصور البرغراماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغة لا نهائية والنص الأدبي هو نص مزدوج، كتابة - قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصاً.

### (3) مدار المقاربة السيميائية:

قلنا سابقاً إن السيميائية امتداد طبيعي لخطبة الدال الأسني والبنوي، ومادامت كذلك فهي تتركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل

جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات. والعلامات في الحقل السيميائي وكيفية إنتاجها للمعنى والعلامات في الحقل السيميائي تتألف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري فهي «بيت الوجود»<sup>(36)</sup> وبواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة إلى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي والإشاري الذي توضع فيه مثل هذا الطرح نجده متجذراً في وعي الناقد الجزائري نور الدين السد ولكن أين تلك الخاصية الإنسانية في رحاب لغة النقد السيميائي؟ وأود هنا أن أشير إلى نقطة مفادها أن ما ذهب إليه نور الدين السد ما هو إلا توكيد لمقولة رولان بارت «السيمائية» قسم من اللسانيات، حيث لا يتصور وجود سيميائية بدون لغة»<sup>(37)</sup>.

ويحاول عبد الجليل منقور في مقال له بعنوان «المقاربة السيميائية للنص الأدبي: أدوات ونماذج»، أن يحدد بعض النسيات النقدية منها ما يرتبط باستراتيجيات العمل الإبداعي في صورته التكوينية وقواه الداخلية وعلاقاته الغيبية والحضورية ومنها ما يرتبط بالعلامة وموضوع الإبداع وفي طرحة للجانب الإبلاغي للمقاربة السيميائية للنص نجد أن النص الإبداعي هو نص مخادع، مختل على لسان علي حرب وهو لا يفصح إلا بقدر ما يبطن ولا يظهر إلا بقدر ما يخفي والقراءة السيميائية الحقة تنهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين الكلمات والنصوص كما تقوم على مبدأ الفراغ والتجاور وتبعاً لذلك تنبني المقاربة السيميائية على دراسة الفضاء الأبيض والأسود وتبيان درجات التناص وكشف الانتظام القابع وراء فوضى النص هذه الفوضى تمثل عموداً أفقياً في شبكة العلاقات كالتشاكل والتباين والتقابل وما إلى ذلك من العلاقات المختلفة والمتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص»<sup>(38)</sup>.

وأحب هنا أن أبدي ملاحظة بسيطة من شأنها أن تسهم في إمطة اللثام عن حماليات النص إمطة سيميائية، إذ النص في المنظور السيميائي يتحول إلى نص ديناميكي ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الأولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدأً بوحدة الصوت، فالكلمة، فالجملة، فالمكون أو المشهد. وبلى ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، ينضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي والخارجي والحوار والزمان والمكان وتحديد أقطاب الصراع الدرامي وتبيان الحقول الدلالية الطاغية والثبات والتحول والثنائيات الضدية، وما إلى ذلك من التحديدات المبتوثة في قواميس السيميائيين.

وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص **سابع في فضاء** من اليم الدلالي اللامحدود، وبموجب هذا الانبجاس الدلالي يتحول النص من مرحلة النص البداية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراءة أو النص شبه الاكتمال؛ لأن النقد السيميائي يعمل على إضافة العضء المعتم الذي يشغله النص كلعبة شكلية في مرحلته الأفقية أو في مرحلة النص البداية.

والنص الإبداعي في التصور السيميائي متعدد الدلالة بتعدد قرائه وملتقيه فهو لا يحمل في ذاته دلالة حاضرة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي ولذا فهو لا يتفصل على قرائه: ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ كل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل كل قراءة هي اكتشاف جديد<sup>(39)</sup>.

وفي مثل هذا السياق أضحي أمر الدلالة أمراً ثانوياً لأن السؤال السيميائي حول أمر القراءة النقدية تحول من سؤال لماذا إلى سؤال كيف أي «كيف قال الأديب ذلك و ما هي الأنساق اللغوية التركيبية

والصوتية<sup>(40)</sup> وفي هذا المجال تتقاطع الرؤية السيمائية للنص مع الرؤية الشعرية الحدائية لأن الحدائية لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن الكيفيات التي تم بموجبها إبداع النص فيتحول النص الإبداعي الى موضوع كبير تتناسل وتتولد منه موضوعات لا حصر لها وهذا ما تلميه الحدائية بوصفها رؤية مغايرة وموقفاً جديداً من العالم والإنسان.

هذا وقد حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، وهو في بحد ذاته نص وباقى المقاطع ماهي إلا تفرعات نصية تنبع من العنوان الأم والعلاقة بين هذا الدفق التفرعي والعنوان بوصفه متخيلاً شعرياً أو سردياً هي ليست بالعلاقة الاعتبائية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء. دلالي؛ لأن الدلالة التي تثيرها الوحدات والمقاطع أصبح محكوماً عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدرامو دلالي للعنوان، والمساحة الدلالية للعنوان هي أكبر من الحيز الدلالي للوحدات والمقاطع. والعنوان أيضاً هو: «تجميع مكثف لدلالات النص إن البؤرة قد يستعطيها العنوان ثم يتم تراددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيظاً للعنوان وتقليباً له في صورة مختلفة فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول الى الجملة المنطلق لتناسب النص عبر تشكيلات و تقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة و تتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...»<sup>(41)</sup>.

هذه هي الأطر العامة للمقاربة السيمائية، وكل نص يملئ أطره الخاصة وتبقى هذه المقاربات مجرد آليات مساعدة للنش عن القيم الجمالية التي يتضمنها النص.

4) رواج السيمائية في التجربة النقدية العربية: أشهر المقاربات بالرغم من القصور الذي منيت به السيمائية في ظل تصريحات أقطابها، إلا أن هذا القصور لم يمنع الساحة النقدية العربية من اعتناقها خاصة في

فترة الثمانينات ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر (محمد مفتاح عبدالفتاح كيليطو، محمد الماكري في المغرب...) ينضاف الى ذلك مجهودات عبدالله محمد الغدامي في السعودية وعبدالمالك مرتاض وعبدالقادر فيدوح وحسين خمري في الجزائر وقاسم مغداد في سوريا... ولعل أهم ممارسة سيمائية سيميولوجية في وطننا العربي هي ممارسة صلاح فضل في كتابه «شفرات النص»: دراسة سيميولوجية القص والقصيد<sup>(42)</sup>.

والواقع أن هذه الممارسات السيمائية في وطننا العربي لاتزال بعيدة عن السيميائيات في مهدها الأوربي، إذ لم تعالج مجموعة من الميادين ولم تنطلق من أرضية علمية، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية. ولعل هذا ما صرح به الدكتور حنون مبارك، حين أجرى مقارنات يسيرة بين النقد السيمائي في إيطاليا والوطن العربي<sup>(43)</sup>.

مثل هذا الطرح لا يحمل في اعتقادنا أدنى غرابة مادام النقد السيمائي غريبا عقر ديارنا النقدية وأكثر ما تنجلي هذه الغرابة في الممارسات الإجرائية على النصوص التقليدية، أما النص المعاصر فهو أكثر مرونة من غيره.

## 5) أزمة النقد السيمائي:

أ- على المستوى النظري: إن النطاق الذي تشغله السيمائية والذي يتمظهر في علاقات وطيدة تربطها بمجموعة من العلوم والمعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية التمرکز في قلب النقد، إننا نقول ذلك انطلاقا من بعض المشكلات النظرية يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم ففي تعدد المفاهيم والتعاريف، وتباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها كل هذه المسائل تحول بين المعرفة السيمائية



والقارئ، ويتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيمائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية و المفهومية في الحقل السيميائي والمتمظهرة في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم بقصور السيمائية وضالتها فهذا ج كوكي (J. Koki) يقر بأن الحديث عن السيمائية: «يجري في اتجاهات مختلفة ولا تميز»<sup>(44)</sup> وغريماس (GREIMAS) نفسه يعترف ويكل صراحة عام 1973 بأن السيمائية «قد تكون موضة ولم يستبعد أن يكف عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات»<sup>(45)</sup> ويرى تودوروف أن السيمائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علماً وبقيت الجمل التي تنبأ بها سوسير مجرد أمل<sup>(46)</sup>. وما يستشف من هذه التصريحات هو أن السيمائية باتجاهاتها المتبينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالاً معرفياً متميزاً هذا عن مشكلة تعدد المفهوم.

وفيما يخص تعدد المصطلح فقد أحصى باحث معاصر وهو عبدالله بولخلال هذا التعدد فبلغ به ما يقارب تسعة عشر مصطلحاً ومن ذلك: (السيمائية، السيميولوجية، علم العلامات، الدلالية... إلخ)<sup>(47)</sup> ويبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية؛ ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فجملة، المصطلحات الرديفة لمصطلح السيمائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيمائية والسيميولوجيا، فهما مصطلحان مترادفان، بل أن ترادفهما ينبع أساساً من واحدة تجذرهما وانحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب، فهما يدلان «على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض»<sup>(48)</sup>.

إن القول بوحادية المفاهيم وتماثلها لا يلغي أبداً بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيمائية، وتدلل عن ذلك بالاختلاف في زاوية النظر لبنية النص بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلاً سيمائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها العالم السردي (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظيفي، تحتل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في المستوى العمودي والأفقي...) (49).

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالسياق الخارجي). وفي مقابل ذلك نجد سيمائية جوليا كرسستيفا تطمح إلى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمابية GOLDMADILOCIEN كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي. (والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية في حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية) (50).

وهكذا نلاحظ كيف أن منطق الاختلاف يمسّ بأصابعه اتجاهين سيميائيين ادعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، اختلاف نقد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما غلب عليه عليه إيدولوجيته، اختلاف من بؤرة النظر للبنية الظاهرة والعميقة فكان التمييز بينهما واضحاً، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الألسني هو الذي أنبتا فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا، لاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تعدد المصطلح، أقول مستطرداً ومفصلاً أنه مهما تعددت المصطلحات تظل شحنتها النظرية واحدة بل إن المشكلة لا تخط خطوطاً. ولا ترسم أحجاماً سوداوية على جبين النقد السيميائي المشكلة تزول بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار. أو المفهوم الذي تشغله السيمائية. ومادام العجز في هذا المفهوم في علاقاته بالآفاق المعرفية والجمالية للنص، لا بد إذاً من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال.

ب) **على المستوى الإجرائي:** ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيميائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وإنما تنبثق أيضاً من قصور المفهوم الذي يشغله النقد السيميائي؛ ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لعلّة أو مقدمة لازمة لزوماً ضرورياً عما يفرزه **المفهوم** ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة.

وإذا كان منظرو السيمائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيمائية، فإن النقاد العرب الذين أسموا للسيمائية في وطننا العربي لم يتوان في ذلك وهذا ما يجسده اعترافهم بأزمة هذا النقد، ف: محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيميائي فيجيب عن استخدامه للسيمائية بعضها آفاقاً لا واقعاً<sup>(51)</sup>.

وعبدالمالك مرتاض المهوم بالسيمائية يتساءل وفي أكثر من موضع - من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقترح النص؟<sup>(52)</sup>، تساؤلات قادت ما تقود الناقد عبدالمالك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيمائية والتفكيكية، وهذا ما نلاحظه في:

أ - في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين لبلاي» ل: محمد العيد

آل خليفة، الذي ألفه سنة (1987) ونشره سنة (1992) وكتاب «تحليل الخطاب السردى، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق الذي ألفه سنة (1989) ونشره سنة (1995).

إن هذا التضافر بين السيميائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعهده - من دون هراة - مغالطة نقدية، لأنها تكشف عن قصور الحقلين ويتمظهر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيميائية والتفكيكية، فلو كانت السيميائية قادرة على استنباط الروح الجمالية للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

والى جانب عبدالمالك مرتاض نلتقي بعبدالله محمد الغدامي الذي عرف بتحليله في فضاء السيميائيات غير المحدود ألفيناه بصرح وبأعلى صوت باحثاً عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا «أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكويده، وأي مدرسة بشكلها، لن تكون كلها سوى حوافر غرست - من قبل - في حين الزمن السابق لجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صاعته» وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الآفاق التي يفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل آخر يفصح عن أزمة السيميائية مرة أخرى: ترى ما دلائل التصريحات السالفة الذكر من النقاد السيميائيين عرب وأجانب؟ وهل ما تدعو إليه السيميائية واقعاً بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيميائية علماً صارماً، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟ أي ربط العلامة بمرجعها وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علماً موضوعاً، وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضة للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الأنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تثيره هذه الأنساق من إحياءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة... إلخ،

إنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صعداً في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيمائية - بأسسها ومفاهيمها - دخولها على النص الأدبي دخولاً ألياً، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الألسني عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبدالله محمد الغذامي، فالغريون لهم مناهج نقدية وهذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها واستمدت منها عطاؤها النظري، لكن هذه المناهج استنفدت لاستنفاد أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستنفد، والذي لا يستنفد هو التصور النابع من الإبداع.

ونود الإشارة هنا إلى أن النقد الألسني سواء كان بنيوياً أو سيميائياً أو تفكيكياً لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة - باستراتيجياتها الجمالية - إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط. **المفهوم الذي** لقي تحديداته وتقنياته في كتابات الشعراء المنظرين عرباً كانوا أم أجنبياً.

والثابت لا المنحول أن الجمال الذي يتحسسه في العمليات السيمية إجرائية مرده إلى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتضافر بين آليات هذا التصور الشعري، وآليات المنهج السيميائي بنيوي هو الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقاً لعرباً أو جاذبية مجهول، تشدك شداً وتؤزك أزا.

## هوامش الدراسة

- (1) فيرديناند دي سوسير: محاضرات في الأنثسية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط 1، 1986، ص 87.
- (2) نقل عن: عبدالله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، النار البيضاء، ط 1996، ص 75.
- (3) فيرديناند دي سوسير: محاضرات في الأنثسية العامة، ص 27.
- (4) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميدان النقد» السيمبائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي - جامعة عنابة، 1995، ص 10.
- (5) ينظر عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الآخر ومدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط 2، 1996، ص 78.
- (6) المرجع نفسه، ص 78، 79 للتوسع في مفهوم المؤشر والرمز والأيقون يراجع: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيمبوسم (أنظمة لعلامات) ومقالات مترجمة ودراسات، دار الياس المصرية، لقاهرة، 1986، ص 142.
- (7) المرجع نفسه، ص 82، 83.
- (8) المرجع نفسه، ص 28.
- (9) ينظر: مارك انجيتنو في أصول لخطاب المعدي الجديد، ترجمة أحمد الميمني دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 2، 1989، ص 62.
- (10) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 96.
- (11) المرجع نفسه، ص 77.
- (12) محمد نظيف، ما هي السيمبولوجيا، إفريقيا الشرق، ط 1، 1994، ص 46.
- (13) عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص 97.
- (14) عمر أوقان: النص والسلطة، أفريقيا الشرق، ط 2، 1994، ص 48.
- (15) المرجع نفسه، ص 49.
- (16) رولان بارت: درس في السيمبولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي دار توفيق - الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص 86.
- (17) المرجع نفسه، ص 50.

- (18) المرجع نفسه، ص 50.
- (19) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منير عياشي، مركز الإنماء الحضاري ط 1، 1994، ص 25.
- (20) عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص 99.
- (21، 22) المرجع نفسه، ص 99، 101.
- (\*) الصادر عن دار توفال للمشر النار البيضاء، ترجمة فؤاد صما والحسين - سبحان، 1988.
- (\*\*) ينظر عمر أوقان: لغة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق 1996م.
- (23) عمر أوقان: النص والسلطة، ص 51.
- (24) المرجع نفسه، ص 52.
- (25) المرجع نفسه، ص 53.
- (26) المرجع نفسه، ص 60.
- (27) المرجع نفسه، ص 53.
- (28) المرجع نفسه، ص 60.
- (29) المرجع نفسه، ص 63.
- (30) المرجع نفسه، ص 63.
- (31) المرجع نفسه، ص 63.
- (32) المرجع نفسه، ص 63.
- (33) المرجع نفسه، ص 67.
- (34) ينظر جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع ترجمة: عبدالعزيز شبيل - مراجعة: حمادي حمود الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية 1999م.
- (35) gulia kriateva:semotike: recherche pour une sema-nalisedcoll points.ed "seuil paris 1969 p114.
- (36) (أعمال ملتقى الأدب الجزائري في ميزان النقد السيمائية والنص الأدبي)، ص 188.
- (37) المرجع نفسه، ص 76.
- (38) محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيمياء والنص الأدبي».

- (39) المرجع نفسه، ص 62.
- (40) المرجع نفسه، ص 60.
- (41) المرجع نفسه، ص 62.
- (42) المصدر عن عين الدراسات والبحوث الإنسانية، ط 2، 1995.
- (43) ينظر: جنون مبدرك: دروس في السيمائية، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص 6.
- (44) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميزان النقد» «السيمائية والنص الأدبي»، ص 28.
- (45) المرجع نفسه، ص 28.
- (46) المرجع نفسه، ص 335.
- (47) المرجع نفسه، ص 75.
- (48) O Ducros et T. Todorov: dictionnaire en cificlozedie des sciences du langages leve publication. Edition du Seuil 1972.P 115.
- (49) ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيمائية والنص الأدبي» ص 30.
- (50) بهار جبروا، السيمائية، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، ص - 9، ثم ينظر قريش بن علي السيمائية: الفاربع والأسس العلمية: محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمائية والنص الأدبي)، ص 30.
- (51) ينظر على سبيل مثال عبدالمالك مرتاض أ. ي دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أبين ليلاني لمحمد العيد آل خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، ط 1، 1992، ص 9.
- (52) عبدالله محمد الغداسي، الخطبة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1985، ص....





# أطراف نيّشة : لأن توريه ونقد الحداثة

إسماعيل نوري الربيعي

يقولون بين العقل والجنون شعرة، فاصلةٌ  
تقوم على المفارقة والتباين الصارخ.  
وبقدر ما يكون العقل مفتاحاً لإطلاق  
الأسئلة داخل نطاق محدد مهما توسّع  
وكبر فضاءه، فإن هذا المحدد لابد أن  
يكون المسؤول عن الإقصاح عن ميزة العقل داخل هذا النطاق، حيث  
الانفتاح على آلية المحراك في مجال الوعي ما بين عمليّتي التقلّص  
والتمدد.

دشّنت أوروبا القرن العشرين وهي في أشد حالات التوتر مع العقل.  
والواقع أن التوتر هذا لم يكن ولادة مفاتنة، بقدر ما كان نتاجاً موضوعياً  
لحالة المخاض الفكري الذي ولّدته حركة الأنوار التي تصدرت المشهد  
الثقافي وعبر المصدرية الفرنسية خلال القرن الثامن عشر والاستتبعات  
المعرفية التي تنامت خلال القرن التاسع. وحالة الهيمنة التي فرضتها  
الثورة الصناعية ليبدأ الصدام العلني والمباشر بين كتلتين معرفيتين داخل  
نطاق فكرة التقدم، حيث الاحتفاء البالغ بمنظومة العلم التجريبي الذي بات  
عبئاً واقعاً لا يدخل بين يديه الشك، من خلال منتجات التقانة، والتي  
غدت تشرى على مسرح الواقع. في حين أن العقل ظل في برجه العاجي  
يعاني العزلة وسوء الفهم، ولم يقف الأمر عند مستوى الفهم هذا، بل  
تخطاه نحو خلخلة بناء وتقويض المعاني التي استند إليها، عبر تناصي  
تيار الحس والتجريب وتعالّي الأصوات النقدية المتصلة بالمفاهيم الكبرى.

وُضع العقل تحت مشرط النقد المبرر من قبل فلاسفة الغرب حتى قمت  
محاصرته بشدة، عبر تكثيف معاني الحداث التي أصّل لها «برغسون» من  
خلال إشارته إلى عجز العقل عن توضيح تواصل الصيرورة، كونه يركز

على الكلمات والمفاهيم، في حين أن الحدس يفصح عن الديمومة لارتباطه الوثيق بالواقع. فيما توجّهت الوضعية المنطقية نحو تكريس منطق التفكير العلمي عبر وسيلة التجريب، مُقْصية في ذلك جميع المعاني التي لا ترتبط بهذه الوسيلة.

وسط هذه التبيّصّات الفلسفية برزت مدرسة فرانكفورت خلال أربعينيات القرن العشرين، وعبر جهود ثلّة من الفلاسفة الألمان كان الأبرز من بينهم «أدورنو» الذي أعمل وسيلة النقد إزاء التيارات الفلسفية التي سادت أوروبا إبّان تلك الحقبة، من خلال دعوته إلى حيوية الفلسفة وذرةً للبنى الثابتة المتعلقة بالفكر. وهكذا كُشِف نشاطه المعرفي في مجال سوسيولوجيا الاستهلاك الثقافي. ولم يبتعد زميله وقرينه «هوركهايمر» عن هذا الاتجاه، بل كانت دعوى هذا الآخر إلى ضرورة التماهي مع الواقع عن طريق كشف ملامح الاستغلال الذي يتعرض له الفرد والمجتمع، حيث ضرورة توجيه النقد نحو العقل بواسطة لعقل، بعد أن تحوّل إلى وسيلة للقمع. وعلى هذا صَبَّ حُلٌّ اهتمامه نحو تصميم نموذج الفرد الحر الذي يستمد حريته عن طريق المشاركة مع المجموع، وعبر هذا المنظور كان تأكيداً على أن تغيير المجتمع يأتي من خلال الوعي العميق بتناقضاته.

تتجلى على صعيد الواقع جملة من المخاضات المعرفية داخل نسيج العلاقات الاجتماعية، حيث تبرز الأفكار متقاطعة داخل ذواتها المفكّرة. فمسألة الانثروبولوجيا على سبيل المثال تحمل في صميم بنيتها الثقافية موجهين: الحداثة وضد الحداثة، وعلى الرغم من سمة الحداثة التي تغلب عليها، إلا أن تقاطع الانثروبولوجيا مع الوجود التاريخي للإنسان من خلال تقديمها للطبيعة، يجعلها في أشد حالات التوتر بين الرغبة والقانون. أما ثقافة الاستهلاك والتي كانت ثمرة عن المجتمع الصناعي، فقد أبرزت ملامح العقل الأداتي حيث الذاتية والنفعية في أعلى تقمصاتها، بدءاً من

عملية التفكير وممارسة إجراءات الاستقراء والاستنتاج وصولاً إلى العناية بالمنهج على حساب المضمون، حتى غدا الموضوع مجرد وسيلة يتم من خلال الوصول إلى المعرفة وبهذا فإن الذاتية «الفردية - الجمعية» غدت هي الغاية التي يتمثلها هذا العقل. وعبر هذا المنظور صار الإحساس والتجربة هو الأساس في المعرفي، فيما تحدد الجانب الأخلاقي في المنفعة الذاتية. ومن قوام هذا العقل الذاتي ثبّت الغرب خطواته في مجال التقدم التقني حتى كان التطلع إلى فرض معالم السيطرة وبروز النزعة الاستعمارية. وهكذا برزت الاشتراطات الاستهلاكية في التنصّي عن العقل وجعل الاختبار المباشر أصلاً في الوصول إلى الحقيقة، أما الفكر فقد قماهى مع الحس والتجريب، ليظهر جلياً تنحي القيم إزاء تصدر التنظيم للواجهة.

على الصعيد الجماعي يتجلى مدى الصراع في صميم المؤسسة الإنتاجية التي قائلت فيها معطيات الواقع الاجتماعي، حتى أن التطورات التي نشأت داخل المؤسسة الإنتاجية جعلت منها تنراجع وبشكل ملفت، لصالح المؤسسة المالية التي انطوت فيها معالم التنسيق والتنظيم. فيما يتبدى أثر الواقع الثقافي على المستوى الجماعي في تصدر البعد القومي ومحددات مفهوم الأمة، عبر جملة من الركائز الثقافية المستندة إلى الهوية، اللغة، الرموز. بل إن المحثّات الداعية إلى مبدأ الاستقلال على سبيل المثال، يجعل من الأمة تتقاطع مع مدركات العقل من خلال جعل التحديث ثانوياً مقارنة مع مفهوم الوجود القومي. وهكذا نجد بريطانيا وهي في أشد حالات التردد إزاء الوحدة الأوروبية أو الدخول في منظومة العملة الأوروبية الموحدة «اليورو». أو لقاء الأمة مع الأصوليات الأوروبية التي تفرزها وبالمفارقة الديمقراطية الأوروبية المعاصرة، ممثلة بوصول التيارات اليسنية إلى سدة الحكم، كحالة برلسكروني في إيطاليا أو النمسا. أو حتى تنامي الحركات اليسنية المتطرفة والتي باتت تفرد

ملاحمها على صعيد الواقع المحلي مثل النازية الجديدة في ألمانيا والدعوات العنصرية في فرنسا والصدامات العرقية في بريطانيا.

ما بين فردي وجماعي تختلط الأهداف والمضامين داخل بنية الوعي. وإذا كان قوام فكرة الحداثة يستند إلى المزاوجة بين نظامي التغير والوجود لإنتاج العقلانية والفردية، فإن ملامح الانفصال سرعان ما تتبدى واضحة على مفاصل الواقع الاجتماعي الذي يتمثل في المضامين الفردية حيث سيادة قيم الاستهلاك، أو المضامين الجماعية التي تبرز في مجال التفاعلات التي تظهرها مقومات المؤسسة الإنتاجية الحاكمة للواقع الاجتماعي ضمن مدركات نظام التغير. فيما يُفرز الواقع الثقافي معطيات نظام الوجود عبر المضمون الفردي الذي يجسده مفهوم العرق، والجماعي الذي يحدده مفهوم الأمة. وهكذا يظهر مجال العادات عبر المكون «الفردية - الشخصي» في مفاهيم العرق والاستهلاك الذي يتم فصل منفصلاً إزاء الجماعي المنظم داخل نطاق المؤسسة الإنتاجية «والتي تصدر فعاليتها المؤسسة المالبة» ومفهوم الأمة.

لعل السؤال الأهم وسط هذه اللجة من التحديدات، يقوم على البحث عن موقع العقل وقوانين الطبيعة لتقديم نموذج التحديث في مواجهة البيوتوبيا والأساطير والإيديولوجيا. لكن المهمة تبقى منقوصة بسبب حالة الانفصال الواضحة في مجالي الاجتماعي والثقافي، ويقدر ما تحمله؛ الأنثروبولوجيا والمؤسسة الإنتاجية وقيم الاستهلاك والأمة من مضامين حداثية تتوجه بكل زخمها وثقلها نحو تعميق مفهوم التقدم، إلا أن ملامح الأزمة تبقى فاردة ملاحمها على واقع العلاقات، حيث التمايز الفاضح بين الأفعال والمعنى. فإذا ما وُصف القرن العشرون بالتقدم العلمي والمعلوماتية وثورة الاتصالات والقرية الكونية فإنه بالمقابل كان صاحباً بالحروب العالمية والتصفيات العرقية والتمييز العنصري والمجازر والقتل.

تُرى أين تنصبّ غاية الحداثة. في العمل على وحدة المجتمع ضمن سياقات جديدة، أم الحفز على ظهور قوى ثقافية واجتماعية تكون لها المساهمة القصوى والأهم في بناء المجتمع الجديد. فالوحدات الاجتماعية وبحكم ارتباطها بركائز بنائها التاريخي، تشرنقت داخل مصالحها وأهدافها السياسية والثقافية والاقتصادية. وهكذا فإن التناقضات والصدامات بين القوى القديمة ستكون بمثابة المهماز والحافز، نحو خلق الشروط الموضوعية لولادة وظهور القوى الجديدة. لكن الأهم هنا يكمن في أن غاية الحداثة لا تتطلع إلى بناء مجتمع جديد، بقدر ما تصبو إلى ظهور القوى الجديدة في نظام التغيّر، من خلال الاتجاه نحو زيادة التبديل في أنماط الاستهلاك على الصعيد الفردي والعمل على اتساع مجال التنمية داخل المؤسسة الإنتاجية على الصعيد الجماعي. وإفساح المجال أمام الجميع من أجل المشاركة السياسية من دون تمييز لعرق أو طائفة، وفتح الباب لتشكّلات ثقافية واسعة في تكوّن الدول والأهم على صعيد الواقع الثقافي المدرج ضمن نظام الوجود.

ومهما بلغت الحداثة من قوة الحضور والتأثير في المجالات المختلفة، إلا أن التحليل الوظيفي للجسم الاجتماعي، يفصح عن تداخل الحداثة مع ذاتها في مجال إحداث الخلخلة والتوتر والأزمة، بل أن رسالة العداء التي يطلقها الحديث لكل ما هو حديث، يكون بمثابة الأس الذي تقوم عليه معطيات النقد الذاتي. فالحداثة وسيلة وليست غاية، خصوصاً وأن عناصر التغيّر والوجود الكامن في فكرة الحداثة تقوم على نهل قيمها من المحددات الاقتصادية والثقافية. فالأمر هنا لا يرتبط بغايات الفعل، قدر خضوعه للممكن الذي توجهه المنفعة والمصلحة، فيما يخدم حقلاً بعينه، يمكن أن يقدم خدماته لحقل اجتماعي آخر يكون على النقيض منه.

يمثل نبشته مساراً شديداً الخصوبة في نقده للحداثة، من خلال تلمّسه

الحالة الاضطراب الذي يسود العالم. وبهذا فإن مستنده المعرفي كان قوامه النص المفتوح الذي مثل ثورة على العقل، عبر الاتجاه إلى التفسير بالعلم. فالموضوعات في تصوّره ما هي إلا ظواهر لا علاقة لها بالجوهر. ومن هذا التأسيس الموضوعي، كان ولوحه في مجال إعادة تفسير القيم والأخلاق، والتي عدّها ظواهر فرضتها الحاجة الاجتماعية، بل كانت نظراته إليها مجرد وسيلة للخداع والتضليل. وفي هذا السياق كانت رؤاه التي صبّها في بناء تصوّره حول تاريخ التقدم الحضاري للبشرية، والذي جعله محصوراً للتنازع بين أخلاق السادة وأخلاق العبيد حتى كانت إشارته إلى سيادة أخلاق العبيد وعرضية أخلاق السيادة، ابتناء إلى تقسيم تاريخي عمد إليه، عن طريق رصد السمات العامة لكلا النموذجين.

المحدد المعرفي الذي يُطلقه بينشيه يقوم على التأويل بحسباً عن المعنى، من خلال التفسير بين نظام الوجود الذي يحتوي المعاني المجزأة عبر فعالية التأويل، ونظام الحياة المليء بالدلالات المحددة والمخاضة لفعالية التقويم. ويرصده لعلاقة القوة مع الواقع حيث حضورية المعنى، فإن آلية الصراع ونتيجته تقوم على حالة ارتباط المعنى بالقوة التي تسيطر على الواقع. هذا مع أهمية الأخذ بالاعتبار قابلية كل قوة على الاشتقاق عن طريق فعالية التأويل، حيث تجديد القيم اعتماداً على إرادة القوة.

\*\*\*

النقد الروائي العربي  
والمرجعة الغربي

نجية سعدات



## تمهيد

إن علاقة النقد الروائي العربي بالمرجع الغربي قد أثارت اهتمام عدد كبير من النقاد والمهتمين، لكون النقد العربي الحديث قد (استعار) أدوات تحليله للجنس السردي - التي تعد غائبة في التراث النقدي العربي - من الخطاب النقدي الغربي، وهو ما أثار إشكالية انتقال أدوات ثقافية من سياقها الأصلي إلى سياق آخر.

ولما كان الموضوع شاسعاً ومتشعباً، فإننا نقترح تناوله من خلال منهج محدد يتمثل في المنهج الاجتماعي، وارتباطاً بالوقوف عند وجهة نظر معينة شكلت منعطفاً بارزاً في مسار هذا المنهج. ونقصد بذلك وجهة النظر التي شيدها الناقد الروسي «ميتخايل باختين»، لما تتميز به من جدة وفعالية احتلت بفصلها موقعاً متقدماً في حقل النظرية الأدبية المعاصرة، وخصوصاً نظرية الرواية، مما جعل أثارها تمتد لتخترق حقل النقد الأدبي في الوطن العربي.

ولأن الموضوع يرمي إلى وضع اليد على الكيفية التي تحضر بها مفاهيم تنتمي إلى الحقل النقدي العربي في متون نقدية عربية، فإننا سنعمل على إبراز أهم المفاهيم التي أضافها «باختين» في مجال نظرية الرواية، ثم سنعمد بعد ذلك إلى استكناه نوعية تفاعل النقد العربي مع تلك المفاهيم من خلال قراءة تحليلية لبعض المتون النقدية العربية التي استندت في مقارنة موضوعها - النص الروائي - إلى المفاهيم الباختينية، والمتتمثلة في المتون التالية:

1 - «الراوي: الموقع والشكل» لـ «ميتخايل باختين» (\*).

- 2 - «كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار» لـ «حميد لحداني» (\*\*).
- 3 - «أسئلة الرواية، أسئلة النقد» لـ «محمد بريدة» (\*\*).

## 1/ في بعض مفاهيم النظرية الباختينية

لقد كان الالتباس قدر الرواية في مراحلها الأولى سواء في الثقافة الغربية أم العربية، إذ طرح مشكل التجنيس لأن ذوق القراء قد تشكل استناداً إلى تأثيرهم بالأعمال الشعرية، مما حدا بهم إلى رفض هذا الجنس السردي أو الوقوف عند مضمونه دون الالتفات إلى آليات بنائه الداخلي التي تمنح ذلك المضمون تميزه. وفي هذا السياق يشير «باختين» إلى وجود «رأي متداول ومميز، يعتبر الخطاب الروائي بمثابة بيئة خارج - أدبية، مفتقراً لأي تشبيد خاص وأصيل، فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الحالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية، وجعلوه ييئس، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العالم، مجرد وسيلة للإبلاغ، محايدة بالنسبة للفن، مثل هذا الرأي يعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للرواية، ويلقي المشكلة ذاتها، ويسمح بالاقتصار على تحليلات تيماتية»<sup>(1)</sup>.

إن الرواية، من وجهة نظر «باختين»، هي جنس تعبيرية تمتزج داخله لغات متعددة وأصوات مختلفة وأجناس تعبيرية متباينة ضمن علاقة حوارية تعكس حوار المعارف وانفتاح بعضها على بعض، كما يؤكد نسبة الحقيقة، إذ إن الرواية تنتمي إلى زمن الحداثة الاجتماعية التي أخرجت تحولاً في المفاهيم والقيم، ذلك أن الثورة التي أحدثتها العلوم في أوروبا قد أفضت إلى زعزعة اليقين الإيديولوجي كما أدت إلى تحرير المعاني من سلطة لغة واحدة وتقدم نفسها بوصفها تمثل الحقيقة المطلقة حول العالم، ومن ثم نشأت لغات متباينة نتجت عنها معارف متعددة.

ظهرت الرواية إذاً إلى الوجود في ظل سياق ثقافي يؤمن بحوارية المعارف، مما يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى التي تشكلت داخل مجتمعات تنغلق حول ثقافة واحدة، حيث عمدت إلى تكسير ذلك الانغلاق من خلال انفتاحها على قيم متعددة ووضع بعضها إلى جانب بعض في تفاعل حوار يربطها ويجعلها تعيش حركية مستمرة تعكس الحركية التي يشهدها الواقع، ذلك «أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي مازال قيد التشكل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودقة وسرعة، تطور الواقع نفسه. وما هو قيد التشكل يستطيع وحده أن يفهم ظاهرة الصيرورة»<sup>(2)</sup>.

ولما كان ظهور الرواية قد ارتبط بالتحويلات الاجتماعية والثورات الفكرية التي شهدتها أوروبا، فقد انعكس ذلك على مستوى بنائها الداخلي، إذ نسجت عليها السردية استناداً إلى عوالم إيديولوجية متعددة متجسدة في لغات مختلفة وأصوات مبدئية... وبهذا احتلقت الرواية عن الأجناس الأدبية الأخرى التي تشبعت اعتماداً على لغة واحدة بجد الكاتب ذاته داخلها بحيث تعبر عن مقاصده ونواياه، بينما تنزع الرواية إلى نقض منطق الربط الآلي باعتمادها على آليات تخلق مسافة بين المؤلف وعالمه المتخيل، لكونها تجسد «التعبير عن الوعي الكاليلي للغة الذي، برفضه لمطلقية لغة واحدة ووحيدة، وتخليه عن اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللفظي والدلالي للعالم الإيديولوجي، يقر بتعدد اللغات القومية وبالأخص، الاجتماعية، القابلة لأن تصير «لغات للحقيقة» مثلما تصير لغات نسبية، غيرية، محدودة: أي لغات للفئات الاجتماعية، وللمهن، وللأعمال الجارية»<sup>(3)</sup>.

إن الرواية تُدرج ضمن كياناتها لغات أدبية وغير أدبية فضلاً عن ذلك، فهي تعتمد على لغات المهن وكذا لغات الفئات الاجتماعية... أي

أنها تتركز فضاءها بتعدد لغوي يقودها إلى الانفتاح على عوالم إيديولوجية مختلفة، إنها تمثل «التنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً، وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ووطائيات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرانق كلام بحسب الأجيال، والأعمار والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره، وقاموسه، ونبراته)» (4).

تتسم الرواية إذاً بالانفتاح اللغوي، مما دفع «باختين» إلى اعتبار التعدد اللغوي plurilinguisme صفة مميزة لهذا الجنس، ومن ثم يستوجب ملامسته انطلاقاً من هذا التعدد والنأي عن المسألة بين لغة الرواية وبين لغة المبدع، إذ تعد هذه الأخيرة واحدة من بين لغات متعددة لا ترتبط بها مباشرة دلالة العمل التخيلي، وإنما تنشأ من خلال العلاقة التفاعلية بين اللغات المشكّلة للفضاء الروائي ويتناسل من ها مفهوم الحوارية Dialogisme لأنه يصعب الحديث عن عالم تتناضد فيه اللغات دون أن تُنسج بينها علاقة حوارية.

تمثل الحوارية من وجهة نظر «باختين» سمة لصيقة بكل خطاب، لأن الخطاب لا ينشأ من فراغ بل ينبثق من رحم الخطابات السابقة ويشكل أرضية تبنى عليها الخطابات اللاحقة، فضلاً عن ذلك، فإن الخطاب بقدر ما يصدر عن ذات فهو يوجه في الآن ذاته إلى ذات أخرى، لذا يعتبر «باختين» «العمل هو حلقة ضمن سلسلة التبادل اللفظي» (5). ومن ثم ينتفي مفهوم الكاتب المبدع، ويجد ذلك مسوغه في كون المبدع يستند إلى الكتابات السابقة من أجل إنتاج كتابة جديدة.

وتجيب الإشارة في هذا الصدد على أن التعالق بين النصوص قد

عملت «جوليا كريستيفا» على تطويره حين تحدثت عن مفهوم التناص *intertextualité* للإشارة إلى أن النص الروائي بجسد مجال التقاء نصوص مختلفة، حيث يعمل النتاج الإبداعي على امتصاص نصوص سابقة أو معاصرة وتحويلها من أجل إنتاج قيم جديدة. وطبقاً لذلك يدخل النص الأدبي في حوار مع نصوص أخرى، وعليه يشير «باختين» إلى أن «الخطاب المكتوب إنما هو بشكل من الأشكال جزء لا يتجزأ من نقاش إيديولوجي يمتد على نطاق واسع جداً؛ إنه يرد على شيء ما، ويفند، ويؤكد، ويستبق الأجوبة والاعتراضات المحتملة ويبحث عن سند إلخ...»<sup>(6)</sup>. إضافة إلى ما سبق ذكره، يتحدث «باختين» عن الصياغة الحوارية الداخلية للخطاب حيث يقر بأن الخطاب ينشأ في منطقة الحدود بين المتكلم والمخاطب، ذلك أن المتكلم يسج خطابه استناداً إلى الخلفية الإدراكية لمخاطبه ومن ثم يعمل على إدراج الطريقة التي ينبغي أن يفهم بها المتلقي ضمن الصياغة الداخلية للخطاب، معنى ذلك، أن بنية الخطاب ذات طبيعة تكوينية تقوم على ازدواج صوتي وبالتالي ازدواج قيمي.

إن حديث «باختين» عن آليات بناء الخطاب داخل الرواية، قد قاده إلى تصنيف الرواية ضمن نمطين: النمط الروائي المونولوجي والنمط الروائي الحوارية؛ يتميز الأول بالاتغلاق حول صوت واحد يمثل صوت المبدع الذي يفرض رؤيته الخاصة داخل العالم السردي، بحيث تتماهى معه باقي الأصوات، فضلاً عن ذلك، فهو يتعامل مع الأصوات الممثلة داخل العالم السردي بوصفها موضوعات للمعرض فيلجأ إلى تقديمها للمتلقي بوضعها داخل إطار من الأحكام التقييمية دون إعطائها فرصة تقديم نفسها بنفسها أو الدخول معها في علاقة حوارية. وبخلاف ذلك ينزع النمط الثاني إلى انفتاح المؤلف على عوالم أبطاله، إذ لا يحاصر موضوعه ضمن رؤية واحدة وإنما يسعى إلى إضائه من خلال جميع أشكال الوعي التي تلتقي في صلاستها للموضوع ذاته. وطبقاً لذلك، يتعامل الروائي الحوارية مع

أبطاله بوصفهم شخصيات كاملة الأهلية، لذا يمنحها حرية التعبير بنفسها عن نفسها دون تقديم أو تعليق كما أنه يضعها على قدم المساواة مما يؤولها للتعبير عن مواقفها بحرية واستقلالية. ونتيجة لذلك، انتهى «باختين» إلى وصل الموقف الفكري للمؤلف بالبناء الفني، ذلك أن المبدع الذي يهيمن على عالم السرد، بحيث يخضع جميع الأصوات لهدفه الخاص فتغدو جميع الأصوات متماثلة مع صوته الخاص، يُفضي إلى إنتاج بنية منسجمة تنطوي على رؤية واحدة، وقد أطلق الناقد على هذا الصنف الروائي اسم النمط الوحيد الصوت أو المونولوجي، بيد أن المبدع الذي يمنح أبطاله استقلالاً ذاتياً يؤولهم للتعبير عن وجهات نظرهم بحرية دون أن يخضعوا لرؤيته الخاصة أو يمتزج وعيهم بوعيه، يؤدي إلى نسج بناء روائي متعدد الأصوات أو حوار.

## II / شكل حضور المفاهيم الباختينية في بعض نماذج النقد الروائي العربي

إن توظيف المفاهيم الباختينية في استقراء النصوص الأدبية يختلف من ناقد إلى آخر، حسب طبيعة النص الأدبي المدروس من جهة، وتبعاً لهدف الناقد من المادة المعالجة من جهة أخرى.

هكذا، نجد الناقدة اللبنانية «حكمت صباغ الخطيب» (بمنى العيد) في كتابها: «الراوي، الموقع والشكل» تعتمد على مفاهيم «باختين» في قراءتها للأعمال الروائية العربية، وذلك باستنادها إلى وجهة نظره فيما يخص تحديد نمط البناء الروائي وتتمثل في اعتبار الموقع الذي ينطلق منه الراوي يعمل على تحديد هيئة الشكل الروائي. وتجدد الإشارة هنا، إلى أن الإفادة من الرؤية الباختينية لم تتم بكيفية حرفية، بل أدرجت ضمن صياغة حاولت أن تحجب عن إشكالية الواقع العربي الحي، أي أنه قد تم إضفاء الطابع المحلي عليها، ذلك «أن الأنماط الروائية والتقنيات

باعتبارها مفاهيم وقواعد هي إرث كوني مشترك، وعليه فإن المسألة ليست في الإفادة من هذا الإرث، بل في صياغة تعيد إنتاج ما يؤخذ من هذا الإرث وتميزه في التجربة الخاصة<sup>(7)</sup>. وطبقاً لذلك، تقر الناقدة بكونية المفاهيم مما يفسح مجال الإفادة، غير أنها تشير إلى أن هاته الأدوات تستمد طابعها المحلي من خلال إخراجها من السياق الذي ولدت فيه وإدراجها ضمن سياق دلالي جديد، وهو الأمر الذي حولها استعارة مفهومي المنولوجية والحوارية من أجل تحديد هوية النصوص الأدبية العربية، أي هل تمضي في اتجاه الانغلاق حول إيديولوجية واحدة، أم تنفتح على عوالم إيديولوجية متعددة، مما يشف عن تشغيل هاته المفاهيم في إطار نصوص عربية تستند في تشييد موضوعها إلى خلفية ثقافية عربية وواقع اجتماعي عربي. تعلن الناقدة عن هدفها المتوخى من وراء هاته الدراسة قائلة: «لئن كان عملي قد ركز على بلورة مسألة الموقع الراوي، وحاول في حدود قدرته إظهار دلاليه الشكل بإظهاره العلاقة العضوية بين موقع الراوي ونمط البنية التي بها يقول، فإنه حاول أيضاً قراءة الإيديولوجي بقراءته الفسي، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بما يروي وعن يروي، وفيما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعد على تحقيق روايته، أي على إقامة تركيب لغوي فني»<sup>(8)</sup>.

إن هذا التداخل بين الجانب الإيديولوجي والعنصر الجمالي قد أفاض الحديث عنه «ميخائيل باختين» من خلال اعتباره الشكل دالاً جمالياً، إذ إن الشكل الأدبي يعبر عن موقفه من العالم بكيفية تختلف عن تعبير الخطابات الأخرى، ومن ثم فهو يستطيع أن يقول ما تعجز قوله الخطابات السياسية من خلال بناء الفنية.

ونلمس حضور هذا الموقف على المستوى التطبيقي عند تحليلها «لرائحة الصابون» لـ «إلياس خوري» حيث تقول: «في رائحة الصابون»

(وربما في غيرها)، يتماهى القول بدلالته في بنية الشكل نفسها، فالشكل - البنية عند إلياس خوري، يقول أيضاً، أو هو الذي يقول بامتياز، يقول الشكل إذ تقول اللغة»<sup>(9)</sup>، لأن التباس الموقف العربي قد تجسد على مستوى التداخل اللغوي، مما ينزع عن الشكل الطابع التجريدي ويضفي عليه ملمحاً دلاليّاً، بل يظهر الشكل في المضمون والعكس صحيح. نتيجة لذلك، يتبدى التلاحم بين الأداة المستعارة وبين النصوص المدروسة، إذ إن الناقدة اعتمدت على مفاهيم تستجيب لدراسة النصوص العربية في أفق الكشف عن دلالاتها وإبراز تميزها.

ونجد الناقد المغربي «حميد لحداني» في كتابه: «كتابه المرأة - من المنولوج إلى الحوار» يستهلم المفاهيم الباختينية خاصة مفهومي الحوارية والمنولوجية من أجل رصد التحول الذي عرفته الكتابة النسائية بانتقالها من الانغلاق حول معالجة لمشاكل الداتية للمرأة إلى الانفتاح على الموضوعات المجتمعية. وتجدد الإشارة إلى أن الناقد لم يقتصر في دراسته هاته على المفاهيم الباختينية فحسب، بل عمد إلى مجاورتها بمفاهيم تنتمي إلى حقول نقدية مختلفة، إذ إن تحديد غط البنية الروائية يستدعي ضبط الصلة الموجودة بين الراوي والمادة المروية لذلك استعان «حميد لحداني» بالأبحاث البنيوية خاصة مفهوم «زاوية النظر» بوصفه يحيل على علاقة السارد بالعالم السردي، وكذا «بالرؤية السردية» عند «جون بويون» لكونها تخوله إمكانية تحديد غط البنية الروائية بكيفية ملموسة. ولما كانت هاته الدراسة تندرج في إطار نقد الإبداع، فإن مهمة الناقد تقتضي منه البحث عن دلالة العمل الإبداعي، لذا نجد يحرص على وضع مقارنته ضمن المقاربات الداخلية التي تتجنب كل تحديد مسبق وإسقاطي، الأمر الذي أفضى به إلى الاستعانة بمفهوم «القارئ الضمني» بوصفه يسعف على الإمساك بالدلالة المحتملة الكامنة داخل العمل التخيلي، وهو ما أفصح عنه الناقد بقوله: «ومن الطبيعي أن نركز على



مفهوم القارئ الضمني باعتباره مفهوماً يعني من البحث عن تأويلات للنص موجودة سلفاً في الساحة النقدية لأنه يحيل على المعنى الأساسي المحتمل في النص»<sup>(10)</sup>.

إلى جانب ما سبق ذكره، متح الناقد من المنهج النفسي أيضاً، مسوغاً اختياره هذا في كون الكتابة النسائية المنولوجية تتسم بالانغلاق حول رؤية واحدة هي رؤية المبدعة التي تعبر من خلالها عن عقدها وأزماتها النفسية، هكذا نجد نجده يستخدم مقولات من قبيل: الشعور، اللاوعي، الوجه المازوخي، التكثيف، النقل... إلخ، حيث يشير الناقد أثناء قراءته لعمل «حكاية زهرة» لـ «حنان الشيخ» إلى أن البطلة «كانت مجبرة على كبت الحقيقة في أعماق لا شعورها، لذلك اختلطت لديها صورة الدكتور بصورة العشيق، وهي لم تستطع أن تميز بشكل واضح بينهما إلا بعد أن بلغت قراءة الثلاثين سنة من عمرها عندما بدأت تتخلص من نوبات الصرع التي كانت نوزعها بين الحين والآخر»<sup>(11)</sup>. إضافة إلى ما سبق، يشير الناقد كذلك إلى أن «من نتائج مؤسساتها الطفولية، إصابات المتكررة بنوبات الصرع، وبحالات اكتئاب، وحُبسة، ورؤى يصحبها انكماش على الذات وانزواء في حجرة الحمام المغلقة من الداخل»<sup>(12)</sup>... إلخ.

وبناء على ما أشرنا إليه، يظهر جلياً اعتماد الناقد على جملة من المفاهيم تنتمي إلى حقول نقدية متنوعة، حيث قام بمجاورة الباختينيه بالبنيرية وبجمالية التلقي والتحليل النفسي ضمن رؤية منسجمة تستجيب لخصوصية النصوص المدروسة، مما يبرز قدرة الناقد على الإنصات إلى نبض النصوص العربية والاستجابة لما تقترحه من أدوات بغية استنطاقها والقبص على دلالاتها، كما يكشف عن ممارسة نقدية تتجنب عملية التطبيق الآلي للمناهج (المستوردة).

ونجد هذا الانفتاح على مناهج نقدية متنوعة أيضاً في الممارسة النقدية للناقد المغربي «محمد برادة» في عمله: «أسئلة الرواية، أسئلة النقد»، فقد لجأ الناقد إلى مقارنة مجموعة من النصوص الروائية العربية استناداً إلى التصور الباختياني فيما يخص تنظيره لطبيعة تشكيل الخطاب داخل الرواية، إذ عمد إلى مواكبة التحولات التي شهدتها النص الروائي العربي من خلال ملامسته انطلاقاً من التعدد الصوتي والحوارية وتعدد الأساليب... وفي الإطار ذاته انفتح الناقد على مناهج أخرى حيث نجده ينهل من المنهج البنيوي، والمنهج الواقعي والمنهج البنيوي التكويني «ولما كان «استخدام مصطلحات بعينها بشكل علامة على المنهج المتبع»<sup>(13)</sup>، فإننا نلمس ذلك من خلال جملة من المفاهيم من قبيل: البنية، التبشير، الوعي المغلوط، الرؤية للعالم، القيم البادية والقيم الاستعمالية... إلخ. حيث نجد الناقد في الصفحة 100 يقول: «لكن مؤرة السارد تظل قريبة من مهدي جواد ومن مصفاته البصرية والتأملية»، ونجد في الصفحة 161 القول التالي: «عن نمط السارد العالم بكل شيء...». إضافة إلى ذلك، يعبر الناقد عن فكرته في الصيغ التالية: بقول في الصفحة 115: «وجاءت لتؤكد الطلاق بين الواقع القائم وبين ما يجب أن يكون عليه ذلك الواقع في مثله الأعلى». وفي الصفحة 133: «الأشياء تتبدل بسرعة، وقيم التبادل عوضت قيم الاستعمال...». وفي الصفحة 186: «إن «أنا أحياء» ذات البطلين الإشكاليين لا تعبر بالضرورة عن الوعي القائم داخل المجتمعات العربية آنذاك، كما أنها لا تبرز وعيها الممكن...». إلخ. ونستطيع أن نخلص إلى القول استناداً إلى ما سبق إلى أن الناقد قد تمكن من صهر هذا التنوع والغنى المفاهيمي في بوتقة واحدة، ومن ثم استطاع أن يحافظ على الانسجام الداخلي لدراسته.

## استنتاج

إن توظيف المفاهيم الباختيانية في استقراء النصوص الإبداعية

العربية لم ينجز بكيفية حرفية تسقط التجربة النقدية العربية في المحاكاة والاستنساخ، بل إن هاته التجربة كانت تستفيد من الإنجازات الباختينية من خلال متطلبات النص الأدبي العربي، أي أنها كانت تقوم بالإنصات إلى النصوص العربية أكثر من الافتتان بالمناهج الوافدة، خلافاً لما يتردد على لسان غير المتابعين للحركة النقدية العربية عندما يصفونها بأنها تكتفي بمجرد نقل المناهج وتطبيقها على نصوص عربية لا تتلاءم معها. كما يمكننا أن نسجل في هذا السياق، أن الاستعانة بمناهج متنوعة في مقارنة النصوص الروائية العربية يكشف عن غنى هاته النصوص من جهة، كما يشف من جهة أخرى عن وعي النقاد العرب بخصوصية الرواية في الوطن العربي.



## هوامش

- (\*) مبنى العيد. الراوي. الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1. 1986.
- (\*\*) حميد حمداني. «كتابة المرأة - من المنولوج إلى الحوار». الدار العالمية للكتاب. ط 1. 1993.
- (\*\*\*) محمد برادة. أسئلة الرواية، أسئلة النقد. الرابطة. ط 1. 1996.
- (1) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي ت: محمد برادة. دار الأمان - 1987. ص 31.
- (2) ميخائيل باختين. الملحمة والرواية. ت: جمال شعيد. معهد الإنماء العربي ط 1. 1986 ص 24.
- (3) ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. مرجع مذكور. ص 115.
- (4) المرجع السابق. ص 33
- 5) Mikhail Bakhtine Ehetique de la création verbale Traduit du russe par Alfreda Aucouturier Gallimard. 1984. p. 282.
- 6) ميخائيل باختين. الماركسيه وفلسفة اللغة ت: محمد الهكري وعيسى العيد. دار تونقال. ط 1. 1986. ص 129
- 7) مبنى العيد. فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتعبير الخطاب. دار الآداب - بيروت. ط 1. 1998. ص 127.
- 8) مبنى العيد. الراوي. الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية. ط 1. 1986 ص 10
- 9) المرجع السابق. ص 98.
- 10) حميد حمداني. كتابة المرأة - من المنولوج إلى الحوار. الدار العالمية للكتاب. ط 1. 1993. ص 15.
- 11) المرجع السابق. ص 122.
- 12) المرجع السابق. ص 122.
- 13) حميد حمداني. سحر الموضوع. سال. ط 1. 1990 ص 14.



الاستعارة عند  
رومان جاكبسون

عبد العزيز لحويذق

## 1. مدخل

تقتضي مقارنة الاستعارة عند رومان جاكسون الانطلاق من مبدأين مركزيين في اللسانيات البنيوية هما: المحور الاستبدالي والمحور التأليفي، باعتبارهما مدخلاً تفسيرياً للقدرة اللغوية عند المتكلم، في بعدها الحقيقي والمجازي، وفيصلاً حاسماً لمعرفة الفرق بين عمليتي إنتاج الاستعارة والمجاز المرسل، فما المقصود إذاً بالمحور التأليفي والمحور الاستبدالي؟

## 1.1 المحور التأليفي: Syntagmatique

إن إنتاج اللغة يقوم على مجموعة من العلاقات التأليفية التي تعتقد بين لغوية تنتمي إلى مستوى واحد، وتكون متقاربة ضمن ملفوظ معين أو عبارة م أو مفردة، وبهذا المعنى، تكون المفردات المكونة للجملة الآتية: «أكل الولد التفاح» محكومة بعلاقات نظامية ذات منحى زمني خطي<sup>(2)</sup> يقبله النظام التجريدي للغة المتكلم بها .

## 2.1 المحور الاستبدالي: Paradigmatique

لا يتوقف الإبداع اللغوي عند الإنسان على العلاقات التأليفية فقط، وإنما يستدعي أيضاً علاقات استبدالية Paradigmatiques، تنتمي إلى مجموعة فرعية تتكون من وحدات لغوية قادرة على أن تضطلع بالوظيفة النحوية نفسها في ملفوظ ما<sup>(3)</sup>. وبعبارة أخرى يمكن لكل وحدة لغوية من تلك المجموعة أن تحل محل الأخرى في جملة معينة. وهكذا، إذاً، يمكن لكلمات من قبيل «الموز»، و«الليمون» أن تعوض «التفاح»

في الجملة السابقة، دون أن يحدث أي تنافر دلالي نظراً لعدم خرقها للقيد الانتقائي<sup>(4)</sup> (+ قابلة للأكل) المنسجم مع مقتضيات استعمال الفعل «أكل».

وبناءً على ذلك يمكن القول: إن الكلام يخضع لعمليتين اثنتين هما:

أ - الانتقاء: ذلك أن كل كلمة تشترك مع كلمات أخرى في سمات دلالية معينة، وهو ما يسمح للمتكلم بالقيام بعملية الانتقاء والاستبدال فيما بينها تبعاً لمقصدته وغاياته التواصلية.

ب - التنسيق: تتأسس اللغة على القدرة التأليفية بين الكلمات التي تنتمي إلى المقولة النحوية ذاتها، أي أن المتكلم يقوم بتركيب الكلمات وفق قواعد اللغة التجريدية التي ينتمي إليها، حتى لا يسقط في المحال والهذيان<sup>(5)</sup>.

وسنرى أن الصور البلاغية عند جاكبسون، وبخاصة الاستعارة والمجاز المرسل يُفسران اعتماداً على هذين المبدأين اللسانيين، بحيث إن المجاز المرسل أصبح لا يفهم إلا في إطار المحور التألفي، بينما الاستعارة لا تفهم إلا في ضوء المحور الاستبدالي.

## 2 - الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل:

يذهب رومان جاكبسون إلى أن الاستعارة، بما هي نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى تشترك معها في سمات دلالية، وتختلف معها في سمات أخرى، ترتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل ذو البعد الزمني يتأتى من مقدرة المتكلم على التأليف بين الكلمات ضمن قواعد نحو اللغة التي يستعملها.

وقد استنتج رومان جاكسون هذا التصور أثناء تناوله لحالات من الحبسة<sup>(6)</sup> Aphasie التي تصيب إما قدرة الفرد على اختيار الألفاظ واستبدال بعضها ببعض، أو قدرته على نظم الألفاظ في وحدات معنوية تراعي المقتضيات النحوية. وبهذا المعنى، فالاستعارة (in preasentia) التي هي إسقاط علاقة استبدالية علي المحور اللفظي انطلاقاً من مبدأ المشابهة، تصبح غير ممكنة في حالة «اضطراب التماثل» حيث تصاب القدرة علي الاختيار والاستبدال؛ أما المجاز المرسل فهو نتاج عملية نظامية تقوم على علاقة المجاورة، ولذلك حين تصاب القدرة على تركيب الجمل وفق قواعد النحو، نكون أمام حالة أخرى من الحبسة الناجمة عن اضطراب أو فقدان «علاقة التماثل» وهو ما يصبح معه مستحيلًا وهو وجود المجاز المرسل.

وفي هذا يقول جاكسون:

«فكل شكل من أشكال الاضطراب الناتج عن الحبسة يقوم على بعض الخلل الذي يكون على درجات متفاوتة من الخطورة، ويصيب إما المقدرة على الانتقال والإبدال، وإما المقدرة على التنسيق والربط. ويطرأ في الحالة الأولى تلف يصيب عمليات ما وراء اللغة، في حين تصيب الحالة الثانية مقدرة المحافظة على نظام الوحدات اللغوية. وكون علاقة التماثل مفقودة في النمط الأول في حين تفقد علاقة التجاور في النمط الثاني. ويستحيل وجود الاستعارة في اضطراب التماثل، كما يستحيل وجود المجاز المرسل في اضطراب التجاور (...) ومن الأفضل على ما يبدو أن نتكلم عن عملية استعارية في الحالة الأولى، وعن عملية مجازية في الحالة الثانية، ذلك لأن الأولى تجدد تعبيرها الأشد كشافاً في الاستعارة، والثانية تجده في المجاز المرسل»<sup>(7)</sup>.



ويضاف إلى هذا الفرق بين المجاز المرسل والاستعارة من حيث اشتغال كل واحد منهما إما على المحور التأليفي أو المحور الاستبدالي، فرق آخر دلالي، يتجلى في المنافرة الدلالية، والغرابة التي تحدثهما الاستعارة في سياق الكلام، مما يدفع المتكلم إلى اللجوء إلى التأويل، والانتقال من المعاني الأولى إلى المعاني الثانية حتى يتحقق التواصل، ويرجع الكلام إلى حضيرة اللغة. في حين أن المجاز المرسل لا يحدث أي تناقص بين نواته الدلالية والسياق الدلالي للجملة التي يرد فيها، ولذلك لجده في الكلام العادي أكثر من الاستعارة:

ويمكن تلخيص نظرية جاكبسون في الاستعارة والمجاز المرسل في الجدول الآتي<sup>(8)</sup>:

القضية	العملية	العلاقة	المحور	المجال	العامل اللساني
استعارة	انتقاء	تماثل	إبدال	دلالي	لدلالة (في النظام)
مجاز مرسل	تناسق	محاور	نظم	سحري	لدلالة (في السياق)

إلا أن أهمية مقال «جاكبسون»: «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة» (1953) تكمن في تصميم نتائجه المستخلصة من دراسة الاستعارة والمجاز المرسل عند المصابين بالحبسة على الكلام عامة، والرسم، والسينما، والأحلام، ولغة السحر، بل وفي إقامة الفرق بين الشعر والنثر والتمييز بين المدارس الأدبية والفنية.

### 3. الاستعارة والمجاز المرسل وإنتاج الكلام:

ينهض إنتاج الكلام بوصفه خطاباً على مسارين دلاليين مختلفين:

مسار يربط موضوعات الكلام اعتماداً على مبدأ التماثل، ومسار آخر يعقد علاقات بين الكلمات والموضوعات وفق مبدأ التجاور. وبناء على ذلك، يصح الحديث في الحالة الأولى عن عملية استعارية، وفي الحالة الثانية عن عملية خاصة بالمجاز المرسل. ويرى «جاكسون» أن هاتين العمليتين «تعملان بشكل دائم في السلوك الكلامي الطبيعي. ولكن الملاحظة الدقيقة تدل على أن إحداها تأخذ الغلبة على الأخرى تحت تأثير النماذج الثقافية، والشخصية، والأسلوب»<sup>(9)</sup>.

#### 4 - علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الأدبية:

يرى رومان جاكسون أن المدارس الأدبية تتميز عن بعضها البعض بسبب هيمنة<sup>(10)</sup> الاستعارة عليها أو المجاز المرسل، ولذلك فإن المدرسة الرومنطقية والرمزية تهيمن عليها الاستعارة، بينما المدرسة الواقعية يطفئ عليها المجاز المرسل نتيجة اهتمام «الكاتب الواقعي» بتتبع طريق علاقات المجاورة و«القدم» باستطرادات مجازية ينتقل فيها من الحبكة إلى جوها، ومن الشخصيات إلى الإطار المكاني والزمني. إنه شغوف بالتفاصيل المجازية»<sup>(11)</sup>.

ومع ذلك، فإن الدراسات الأسلوبية التطبيقية أثبتت أن العلاقة ليست بين الأدب الواقعي والمجاز المرسل عامة، وإنما هناك علاقة واضحة بين مجاز الكلية Synecdoque - الذي يقوم على العموم والخصوص أو الكلية والمجزئية - والأدب الواقعي. ذلك أن الكتاب الواقعيين غالباً ما يريدون إثارة انتباه قرائهم إلى التفاصيل الدقيقة للموضوع الموصوف، وذلك الخلق إيهام بواقعية الأحداث وتشكيل وهم مرجعي لديهم. ولهذا لا ينبغي للمقاربة الأسلوبية التطبيقية أن تنظر إلى المجاز المرسل بصفة عامة نظرة واحدة، إذ لابد أن تأخذ بعين الاعتبار في تقويمها السياق الذي

تد في الصورة المجازية فضلاً عن تفاعلها مع صور مجازية أخرى. وفي هذا يقول صلاح فضل:

« لا ينبغي للدراسة الأسلوبية أن تعامل مجموعة تعبيرات المجاز المرسل بنفس الطريقة كما لو كانت تنتمي كلها للمنيع ذاته، أو تترك نفس الأثر لدى القارئ. كما أنه لا ينبغي أن يحجم الباحث بعد التصنيف الأول لها عن محاولة العثور على الخيوط الموصلة إلى وحدة تأثيرية شاملة لكل الأشكال المستعملة معاً بما لا يعزى لأحدها بمفرده»<sup>(12)</sup>.

## 5. علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الفنية غير اللغوية:

### 1.5 علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالرسم:

لا تقتصر هيمنة الاستعارة أو المجاز المرسل على الفنون اللغوية، بل تعدى ذلك إلى أنظمة تواصلية غير لسانية مثل الرسم، إذ يلاحظ أن المجاز المرسل في الاتجاه التكعبي، بعد سمة غالبية على رسوماته، ذلك أنه يفكك موضوعه إلى مجموعة من العناصر الصغيرة التي تربطها بموضوعها علاقة الجزء بالكل، أو علاقة المجازية المكانية والزمانية.

أمّا الاتجاه السريالي المعارض للاتجاه التكعبي، فإنه ينزع منزعاً استعارياً في تصوير الأشياء، وذلك بتأسيس علاقة بين الشيء وما يرمز إليه، تقوم على المشابهة، وليس المجاورة المكانية أو الزمانية<sup>(13)</sup>.

### 2.5 علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالسينما:

لقد نحى تاريخ السينما - حسب جاكسون - المنحى نفسه الذي سار عليه فن الرسم في انتقاله من مرحلة المجاز التكعبي إلى مرحلة الاستعارة السريالية. ولهذا، فالأفلام السينمائية بما تملكه من إمكانات هائلة، وقدرات خارقة على تغيير زوايا النظر وأبعادها، وتنظيم أشكال

التقاط المشاهد انطلاقاً من علاقة التجاور، هي أفلام مجازية في المقام الأول.

وأحسن من يمثل السينما القائمة على المجاز المرسل: إنتاجات غريفيث D. W. Griffith<sup>(14)</sup> التي «خرقت [...] التقاليد المسرحية بما تملكه من مقدرة هائلة على تغيير الزوايا والأبعاد وتنظيم التقاط المشاهد، واستعملت سلسلة لا مثيل لها من المستويات التصويرية المجازية، ومن المشاهد المركبة عامة على صور تجاورة»<sup>(15)</sup>، في حين نجد أفلام «شارلي شابلن»<sup>(16)</sup> تعتمد على البناء الاستعاري للمشاهد التي ترتبط فيما بينها بواسطة علاقة المشابهة، أي توظيف «نماذج استعارية جديدة من «الونشاج» تقوم على استعمال ما يسمى «تبادل الصور المتطابقة» وهي تشبيهات فيلمية حقيقية»<sup>(17)</sup>.

## 6. المجاز المرسل والاستعارة ودراسة الأحلام وبنية اللاشعور:

إن دراسة بنية الأحلام تدور على كشف منطق اللاشعور الذي يتخذ من اللغة المجازية وسيلة للانفلات من رقابة الأنا الأعلى وما تمثله من قيم أخلاقية ومنطقية وجمالية. ومن ثم يقتضي اللاشعور من المتلقي إلهجاز عمل تأويلي يفسر خباياه، ويتعمق في دواخله العميقة.

وقد ذهب جاكبسون إلى القول إن الأحلام تتشكل من صور تعتمد على التجاور تارة، ومن صور تعتمد على التماثل تارة أخرى. ويبدو هذا من خلال قوله: «وهكذا، فإن السؤال الجوهرى الذي يكمن في دراسة بنية الأحلام يدور حول معرفة ما إذا كانت الرموز والمقاطع الزمنية المستعملة تقوم على التجاور (الانتقال والتكثيف المجازيين عند فرويد)<sup>(18)</sup> أو على التماثل (التطابق والرمزية) في لغة فرويد»<sup>(19)</sup>. وبهذا المعنى، فإن اللاشعور نظام من الدوال اللاشعورية، أي من الأحلام، وفلتات اللسان، والاستبهاكات، وأحلام اليقظة... ومن ثم فهو «مبنى كاللغة»<sup>(20)</sup>. ومع

ذلك، فإن الدال اللاشعوري يختلف عن الدال اللساني كما هو في النظرية اللسانية السوسورية، إذ يتمتع باستقلالية تامة عن المدلول، وهو الأمر الذي يمنحه مكانة متميزة لا يضاهيه فيها المدلول. إن الدال اللاشعوري هو السبيل إلى التسلل إلى بنية اللاشعور ومنحها معنى أو تأويلاً. وبهذا يصبح العربي في الحلم دالاً على الحشمة والحياء، والسلم دالاً على المهمة الصعبة والشاقة، وفوات موعد القطار دالاً على الفشل، أو الرغبة في البقاء في المكان نفسه<sup>(21)</sup>.

وبناء على ذلك صاغ «لاكان»<sup>(22)</sup> بنية اللاشعور كالآتي:

دال

مدلول

حيث إن الحاجز (-) يقوم بتحرير الدال من سلطة المدلول، ويحول دون قيام أية علاقة بين مكوني الدليل اللاشعوري إن توارى المدلول إلى منطقة الظل وخضوعه المطلق لسلطة الدال مؤشر دال على عملية الكبت وطرائق اشتغالها. فوظيفة الحاجز، إذاً، هي الكبت والحجز والمنع، لمدلول لا يلائم «الأنا الأعلى» وما ترمز إليه من قيم ثقافية ومجتمعية.

ومن الواضح، إذاً، أن بنية اللاشعور مبنية كاللغة، وتنقسم إلى دال ومدلول. في هذا الصدد، يقول لاكان:

«كل ظاهرة تحليلية «نفسية»، وكل ظاهرة تنتمي إلى الحقل التحليلي، وللاكتشاف التحليلي لكل ما نحن على صلة به من الأعراض المرضية، وفي العصاب، هي ظاهرة مبنية كاللغة وهذا يعني بأنها ظاهرة تمثل الثنائية الرئيسية للدال والمدلول»<sup>(23)</sup>.

وهذا التماثل بين بنية اللاشعور وبنية اللغة، أدى به «لاكان» إلى اعتبار اللاشعور خاضعاً بدوره إلى ثنائية الحقيقة والمجاز الموجودة في اللغة

الطبيعية، ومن ثم فلا غرابة أن نتكلم عن المجاز المرسل والاستعارة أثناء تحليل موضوعات التحليل النفسي، مادامت دوال اللاشعور تقول مثل خطاب اللاشعور «شيئاً مغايراً للظاهري، وتتحكم فيها (في هذه الدوال) عمليات اللغة نفسها: [أي] الاستعارة والمجاز المرسل: فاللاشعور يعمل حسب الإواليات الرئيسة للغة» (الطبيعية) (24).

وهكذا تتحول أساليب الكبت ونية الأحلام التي درسها «فرويد» إلى وسائل بلاغية، ويصبح مفهوما «التكثيف» و«النقل» بوصفهما أس اللاشعور نظيرين للاستعارة والمجاز المرسل في اللغة.

وهكذا فوظيفة التكثيف في اللاشعور التي تماثل وظيفة الاستعارة في اللغة تقوم على استبدال الدال الجديد (ك) بدال أصلي (د)، لينتقل بعد ذلك الدال الأصلي إلى دال مختلف وراء الدال الجديد. وهذا الاستبدال الذي يتم على مستوى الدوال هو الذي يشكل الدلالة.

وقد أوضح «لاكان» بنية الاستعارة بواسطة الصيغة الجبرية الآتية (25):

$$\begin{array}{ccc} \text{و (ذ) د = د (+) م} & f(s') s = s (+) s & \\ \text{د} & \text{س} & \end{array}$$

إن الاستعارة، وفق هذا التصور، وظيفة تستبدل دالاً بدال آخر يقوم بتجاوز المقاوم للدلالة (-) بواسطة العلامة (+)، وهو الأمر الذي يؤدي إلى ظهور الدلالة الجديدة (م). كما تدل العلامة (=) على التطابق بين وظيفة الدال الجديد والالتحام الحاصل بين الدال ومدلوله الذي يرتبط به.

وهكذا نحصل على النسبة (Fraction) الجديدة الآتية:

$$\frac{\text{دال جديد}}{\text{مدلول}} = \frac{s'}{s}$$

التي جاءت نتيجة العملية الرياضية التالية:

$$S \times s' = s' \times 1 = s'$$

$$\frac{S}{S} = \frac{s'}{s}$$

وبناء على ذلك، فإن الدال الأصلي يصبح مختلفاً ومكبوتاً في اللاشعور، ويحل محله الدال الجديد بوصفه قناعاً له، أي أن عملية الكبت في اللاشعور، تشتغل من خلال استبدال استعاري للدوال.

أما النقل Déplacement باعتباره عملية من عمليات اللاشعور، فيشتغل بالطريقة نفسها التي يشتغل بها المجاز المرسل في اللغة الطبيعية، إذ يقوم باستبدال دال محل دال آخر محذوف فتجمعه به علاقة التجاور: «ثلاثون شراعاً» بدلاً من «ثلاثون مركباً».

وقد صاغ لاكان بنية المجاز المرسل الصياغة الجبرية الآتية<sup>(26)</sup>:

$$F(S...S')s = S(-)S \quad \text{و} \quad (-) \approx (د...د)$$

ويمكن قراءتها كالآتي: فالدال المجازي الجديد (د) تربطه علاقة تجاور بالدال الأصلي المحذوف وقد استعمل ليكون حاجزاً أمام المعنى الأصلي. أما العلاقة ( $\approx$ ) فتحيل على علاقة التجاور.

إن النقل Déplacement مثله مثل التكثيف condensation يتيح للاشعور التسلسل باحتشام عبر الحلم، والاستيهام وأحلام البقطة اعتماداً على دوال جديدة يقبلها النظام الرمزي، ويضفي عليها الشرعية. ومع ذلك، فإن الدوال الأصلية تظل حاضرة، ومقاومة لعملية المحو، من خلال علاقة إيحائية بينها وبين الدوال الجديدة.

ومادام الأمر كذلك، يمكن القول إن بنية الاستعارة مؤسسة على استبدال دال من سلسلة دالة معينة، بدال من سلسلة أخرى. بينما المجاز المرسل ينثني على أساس التحول من دال إلى آخر، داخل السلسلة

نفسها<sup>(27)</sup>. أو بعبارة أخرى، فإن الاستعارة هي استبدال مرتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل استبدال يقع على المستوى الأفقي.

إن عمليتي اللا شعور الرئيسيتين: التكثيف والنقل، اللتين تقابلان الاستعارة والمجاز المرسل في اللغة، تتيح للمكبوتات فرصة الانفلات من الرقابة تحت أقنعة تنكرية ودوال جديدة هي دوال الآخر *L'autre* المعترف بها من قبل المجتمع وثقافته وقيمه السائدة. وعلى هذا الأساس، نجد أن «الرغبة أيضاً تقيم علاقة كنائية بين دال وآخر لا يجمع بينهما تشابه أو تطابق دلالي مباشر. فيمكن للرغبة أن تتجه نحو موضوع يميز المرغوب فيه مثل عطره، ونبرة حديثه أو ثيابه مما يرتبط به ارتباط قاس وجوار. وقد استشر «بروست» هذه الوسيلة حين جعل من العطر الذي تتعطر به «أوديت» بديلاً كنائياً عنها. فالعطر لا يشبه «أوديت» بطبيعة الحال أي شبه، لكنه بسبب اقترانها به يمكن أن يكون بديلاً عن حضورها الفعلي. فالرغبة كنائية مادامت الصلة بينها وبين الموضوع المرغوب فيه غير طبيعية ولا ثابتة. وبذلك فهي تختلف اختلافاً كبيراً عن الحاجة التي يرى لاكان أنها تختلف عن الشهوة البيولوجية. إن الرغبة على عكس الحاجة، تستطيع أن تنتقل من دال إلى دال آخر بحرية، لأن أفق دوالها الممكنة مفتوح دائماً. وما أن يتم تثبيت الرغبة حتى تصير إشكالية لأن هذا التثبيت يعني ولعاً صنمياً «منتشياً» وعلى التحليل النفسي أن ينشط الرغبة باعتبارها ديناميكا لنقل لا نهاية له»<sup>(28)</sup>.

أما الاستعارة، فيستعملها المريض في كلامه، ليستبدل دالاً جديداً بدال أصلي تربطه به علاقة المشابهة القائمة في لا شعور المريض والتي لها علاقة بأحداث وقعت له في مرحلة من مراحل حياته الشخصية، وتركزت فيه أثراً نفسية لا تحي. ومن ثم يرى «لاكان» أن الاستعارة تتمركز في نقطة محددة ينتج فيها المعنى من اللامعنى<sup>(29)</sup>.



وبهذا، يبدو بوضوح أن «لاكان» استفاد من اللسانيات البنائية في قراءته للشعور قراءة بلاغية قائمة على الاستعارة والمجاز المرسل كما هو الحال عند جاكبسون.

## 7. الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر:

لم تفت جاكبسون ملاحظة الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر وطقوسه. إذ يرى اعتماداً على «فرازر» Frazer<sup>(30)</sup> أن المبادئ التي تسير الطقوس السحرية [تنقسم] إلى نموذجين اثنين: التعويذات التي تقوم على قانون التماثل والتعويذات التي تركز على الترابط بالتجاور. وقد أطلق على الفرع الأول من السحر اسم «المتجانس» أو «المقلد» وعلى الثاني اسم «السحر بالعدوى»<sup>(31)</sup>.

## 8. الاستعارة بوصفها أساس الفرق بين الشعر والنثر:

يعتمد رومان جاكبسون على ثنائية الاستعارة والمجاز المرسل في التمييز بين الشعر والنثر، إذ يرى أن النثر لا يهتم باللغة في حد ذاتها، ولا يلجأ إلى الصور البلاغية المفرطة في التخيل، لأنه يسعى إلى الإبلاغ والإفهام. ومن ثم، فإن المجاز المرسل هو الذي يهemin على النثر نظراً لاعتماده على وصف الأشياء والموضوعات انطلاقاً من مكوناتها الجزئية، التي تمكن المتلقي من إدراك معانيها بسهولة ويسر. فالنثر في رأي جاكبسون يقوم في معظمه على اللغة التقريرية والقريبة المتناول، والتي تسهل على الفهم، ولهذا فهو لا يقوم على اللغة الاستعارية التي تلقي بظلال من الغموض على النص.

أما الشعر، وبخاصة الرومانسي والرمزي، فتطغى عليه الصور

الاستعارية، التي تمكن الشاعر من التعبير عن تجربته الداخلية وأحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد والمنظور، القائمة على علاقة المشابهة بين ذات الشاعر والعالم الخارجي الحسي. ولهذا ذهب الرومانسيون إلى القول إن اللغة استعارية في أساسها، وما يبدو حقيقة ليس سوى استعارة «منطقتة». وعليه يقول هنز أدانك H. Adank «بإمكاننا أن نحدد الشعر كاستعارة ثابتة ومبتكرة»<sup>(32)</sup>.

كما يربط «فولتير» الاستعارة بالجانب العاطفي والتشبيه بالجانب العقلي، شأنه شأن روسو الذي يعتبر الفيض العاطفي مصدراً للاستعارة<sup>(33)</sup>.

ومادام الأمر كذلك، فإن الاستعارة هي المهيمنة في الشعر، في حين يهيمن المجاز المرسل في النثر وخاصة الواقعي منه (أي المدرسة الواقعية).

## 9. خلاصات ونتائج:

لقد لخص «لوج» مشروع «جاكسون» في الخطاطة الآتية<sup>(34)</sup>:

الاستعارة	الكناية
الوحدة التبادلية	الوحدة التتابعية
المشابهة	المجاورة
الانتقاء	التأليف
الاستبدال	القرينة
عروق المجاورة	عروق المشابهة

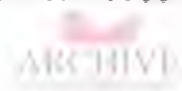
فقدان القرين	فقدان الانتقاء
الدراما	الفيلم
المونتاج	اللقطة القريبة
رمزية الحلم	تكثيف الحلم ونقله
السرالية	التكعيبية
سحر المحاكاة	سحر التماس
الشعر	النثر
الشعر الغنائي	الشعر الملحمي
الرومانسية والرمزية	الواقعية

تكمُن قوة هذه المخطاطة القائمة على أساس ثنائي في طابعها العام والبسيط، إذ تشمل دراسة الأساليب اللغوية والاستعمالات غير القصصية للغة كالأحلام والسحر، فضلاً عن دراسة الأنظمة السيميائية الأخرى كالرسم والسينما. ومن ثم فإن الاستعارة، أصبحت بدورها عامة وغير مقتصرة على مجال البلاغة ومحور الكلمة ونظرية المجاز.

لكن البناء الثنائي للمخطاطة، أدى إلى اختزال البلاغة إلى محسنين اثنين هما الاستعارة والمجاز المرسل<sup>(35)</sup>؛ ولم يتجاوز المنظور الاستبدالي الذي هيمن على تفسير الاستعارة في البلاغة الغربية القديمة والكلاسيكية. كما تم إغفال الطابع السياقي للاستعارة الذي يعد أساس التمييز بين الاستعارة الاضطرارية *catachrèse* والاستعارة الابتكارية، إذا لم تكن قادرين على إقامة تقابل بين ظواهر الخطاب وظواهر اللغة، فالاستعارة الاضطرارية، إذاً، اتساع في التسمية وبهذا المعنى فهي ظاهرة خطابية *un phénomène de discours*، إنها إسناد شاذ وغير مألوف. أي نتاج

تأليف جديد غير خاضع لما هو جاهز ومشكل بصفة قبلية في السنن اللغوي، وبعبارة أخرى يمكن البحث عن سر الاستعارة من جهة العلاقات النظامية غير المألوفة، والتوليفات الجديدة وذات الطابع السياقي الخالص<sup>(36)</sup>.

وعلى الرغم من ذلك فقد أثرت نظرية جاكسون الثنائية في بلاغي غربي آخر هو ميشال لوغرين Michel legum الذي أعاد قراءة أفكار جاكسون وأطروحته اعتماداً على التمييز الذي أقامه «فريجة Frege» بين المعنى والمرجع sense et référence والتحليل السيمي المقترح من لدن غريغاس<sup>(37)</sup>، والتمييز بين العلاقات الداخلية والعلاقات الخارجية في تفسير الاشتغال الدلالي في كل من المجاز المرسل والاستعارة.



## الهوامش

1) يعد جاكسون (1896-1982) من أهم الألسنيين الذين ساهموا في انتشار علم الألسنية تأليفاً وتدريباً وقد أسس عدة حلقات ألسنية علمية هي (نادي موسكو الألسني، نادي باراك الألسي) وقد خلف مؤلفات غزيرة من أهمها:

- Essai de linguistique générale I, les fondements du langage, Paris Ed. De minuit, 1963.

- Essai de linguistique générale II, Rapports internes du langage Paris Ed. De minuit, 1973.

- Questions de poétiques paris Ed Du seuil, 1973.

2) جورج موبان «اللغة والتعبير» مجلة اللسان العربي، ترجمة محمد سيلا، ع 26، 1986، ص 79

3) Galisson et coste, dictionnaire de didactique des langues, Paris, Hachette, 1976, pp. 395, 396

4) مفهوم القيد الانتقائي من مميزات هذه القيود أنها تخص المحمولات... ومهمة هذه القيود تحديد ما يشترطه المحمول في المفردات التي يساوقه. إن للمحمول موضوعات، وهذه الموضوعات يجب أن تستجيب لما يشترطه المحمول فيها، فالفعل «شرب» يشترط في فاعله أن يكون (+ حي) (إلا على سبيل المجاز...)، ولذلك لا يمكن أن نقول: «شرب المصباح كذا». كما يشترط هذا المحمول في مفعوله أن يكون (+ سائل) و(+ شروب)، ولذلك لا يمكن أن نقول: «شرب زيد تراباً». والصفة «أزرق» تشترط في موضوعها (أي ما يحمل اللون «أزرق») أن يكون (+ مادي). ويستفاد من هذا أن القيود تمنع متكلم اللغة من إنتاج جمل شادة أو متعرفة من الناحية الدلالية (عبدالمجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، ط 1، البيضاء، دار توبقال للنشر، 2000، ص 62).

5) يعالج جاكسون هذا الموضوع في كتابه:

Essai de linguistique générale I, les fondements du langage, paris, ed. De Minuit, 1963, pp. 45-49

6) الخيبة aphasia تعذر في الكلام يتضمن مجموعة من العيوب تتصل بفقد المقدرة على التعبير كتابةً أو كلاماً أو عدم المقدرة على فهم معنى الكلمات المنطوق بها أو عدم إيجاد

الأسماء لبعض الأشياء والمرئيات أو عدم التمكن من مراعاة القواعد النحوية التي تستعمل في الحديث أو الكتابة.

"deux aspects du langage et deux types d'aphasie", in Essais de linguistique générale, tome 1, pp. 43-67.

7) رومان جاكسون، ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة، ترجمة فاطمة الطبال بركة (ضمن كتاب «النظرية الأسسية عند رومان جاكسون»، دراسة ونصوص، ط 1 بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1413هـ - 1993م ص 170. ونظر أيضاً:

Roman Jakobson "deux aspects du langage et deux types d'aphasie". In Essais de linguistique générale, tome 1, pp. 43-67

8) Paul Ricoeur, La Métaphore vive, Editions du seuil, 1975, note (1) p. 227

9) رومان جاكسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 170.

10) يتضمن الخطاب سب وظائف هي الوظيفة المرجعية، والوظيفة الانفعالية، والوظيفة الإقناعية، والوظيفة الانشائية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الشعرية. إلا أنه من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة **ولذلك قد نسمي الوظيفة لرسالة ما تتعلق** بالوظيفة المهيمنة (ينظر رومان جاكسون، فضاء الشعرية، ب محمد الولي ومبارك حنون، ط 1، البيضاء، دار ترقيد للنشر، 1988) ص 28.

11) رومان جاكسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 170.

12) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط 1 (بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، 1985م) ص 254.

13) رومان جاكسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 172.

14) مخرج سينمائي أمريكي (1875-1948) عمل لبعض الوقت في الحقل الأدبي. أصبح ممثلاً هزلياً ثم كاتب سيناريو قبل أن يكرس نفسه محرراً سينمائياً وقد أحدث تطوراً كبيراً في حقل السينما.

\* من أهم الكتب التي تناولت الاستعارة في السينما من وجهة نظر التحليل النفسي كتاب «Le Signifiant Imaginaire» 1977 Christian Metz وفيه خاصة في الفصل الرابع المعنون بـ «Métaphore/ Métonymie, ou le Référent Imaginaire».

15) رومان جاكسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص 172.

16) كاتب وممثل أمريكي من أصل إنجليزي ولد سنة 1889 صعد خشبة المسرح في عمر

مبكر جداً، مثل أفلاماً هزلية وكان له لباس خاص ومشية وشكل مميزين مما جعله مشهوراً عالمياً وقد عرف باسم «شارلو».

17) رومان جاكسون، مرجع مذكور، ص 172 (ظاهرتان القريشان، وحالتان من الحبسة، ص 172).

18) فرويد، عالم نمساوي (1856-1939) طبيب متخصص في الأعصاب. أسس مدرسة التحليل النفسي وأحدث ثورة في المعرفة الإنسانية عامة بما اكتشفه من عوالم نفسانية ثرية من أهم مؤلفاته: «تأويل الأحلام» و«علم النفس المرضي في الحياة اليومية» و«معالجات في علم النفس التحليلي».

19) رومان جاكسون، مرجع مذكور، ص 174.

20) Millet (C) et D'ainvelle, M. 1972: le Structuralisme, ed universitaire p. 66-67.

21) Lacan, J. 1966: Ecrits I, ed, Seuil, paris, p. 96

22) جاك لاكان: هو طبيب معلمي نفس فرنسي (ولد سنة 190)، فتح أفقاً جديدة في مجال دراسة الجنون عند الأطفال وحاول التوفيق بين التحليل النفسي وعلم اللغة وجدد اللاوعي التبيين الموجود في اللغة وهو من أهم منظري التحليل النفسي في العصر الحاضر.

23) Lacan (1981) Le séminaire livre 3, les psychoses, ed, seuil, P. 187

24) لومير، 1977، ص 284، نقلاً عن د. عبدالرحيم العمادي، لخطاب والإيديولوجية، سيميائيات الخطاب، ط 1 (مراكش، المنشورات الجامعية المغربية، 1988) ص 252.

25) Lacan, J. (1966) Ecrits I, p. 515

26) Lacan, J. (1966) ecrits I, p. 515

27) Lbid p. 263.

28) Richard Kearney, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, 1986 p. 278

نقلاً عن سعيد الغانمي، التحليل السيمولوجي للاستعارة (الفكر العربي المعاصر، إبر، حزيران 1989) ص 80.

29) Ecrits I, Paris, Points, Editions du Seuil, p. 265-266.

30) فرازز (جيمس جورج): عالم إيرلندي (1854-1941) درس السلالات وقدم معلومات إثنولوجية عن المجتمعات اليونانية واللاتينية القديمة. ولكنه اشتهر بأبحاثه حول الطوطمية.

يحاول أن يعطينا دائماً فكرة مركبة عن الأساطير القديمة والفولكلور والعادات الرمزية للمجتمعات المتحضرة.

(31) رومان جاكسون، شاهرتان لغريتان، وحالتان من الحبسة، ص 174.

(32) H. Monier. Dictionnaire de poétique et de rhétorique, paris. Puf. 4ème édition Janvier. 1989, p. 678.

(33) Ibid P. 678.

(34) David Iadje the modes of modern writing, p. 881

نقلًا عن سعيد الغانمي، التحليل السيميولوجي للاستعارة، الفكر العربي المعاصر، آبار، حزيران 1989، ص 76.

(35) لقد تم اختزال البلاغة العربية من قبل ثلاثة محسنات هي: الاستعارة، المجاز المرسل، والكناية، وقد أضاف «ديمارسي» Dumarsais محسناً رابعاً هو: السخرية L'ironie. ويلاحظ أيضاً، أن المحظوظة لعائسة عيسى لب، اشتلائي تقابل نفسها المشابهة La ressemblance العلاقة الداخلية la relation inclusive والعلامة الخارجية exclusive وليس المجاورة contiguïté، بظر La Méaphore vive. P. 228

(36) ينظر: La Méaphore vive. P. 229, 230.

(37) غريماس (ألمجيرداس جوليان Greimas Algirdas Julien 1917-1992) حصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون عام 1949، ويعتبر إمام ما يعرف بمدرسة باريس في الدلائليات. من أعماله:

- 1966 Sémantique Structurale.

- 1970 du sens. Maupassant. La sémiotique

- 1970 du texte résonné de la théorie du langage

A. J. Greimas. Sémantique Structurale Recherche de Méthode. Paris. Larousse 1966.





بنيّة الخطاب

السردى

حسناء بن سليمان

مرت الرواية المصرية في حقبة الستينات والسبعينات بموجة تحديثية لأساليب القص، فظاهر العديد من الكتاب حاولوا توخّي هذا التحديث في الكتابة القصصية، كلٌ حسب ما ارتآه، فمنهم

من استلهم التراث، ومنهم من انبهر بالإبداع الأدبي الغربي فسار في ركبته، ونذكر من بين هؤلاء يوسف القعيد المولود سنة 1944 والذي تزامن ظهوره على الساحة الأدبية مع ظهور جمال الغيطاني. وقد ألف يوسف القعيد العدد من الروايات كـ«الحداد» - وهي أول رواية نشرت له سنة 1969 - و«أخبار عزبة المنيسي» و«الحرب في بر مصر» و«شكاوى المصري الفصيح» و«حدث في مصر الآن» و«أيام الجفاف» و«البيات الشتوي» و«أصوات الصمت» و«من يحاح كعب دفيد» و«وجع البعاد» و«القلوب البيضاء»... إلخ.

ومن بين هذه الآثار انتقبت رواية وجّهت قبلة قلبي نحوها، وهي رواية «أخبار عزبة المنيسي» الصادرة سنة 1971<sup>(1)</sup> على اهتمامي بها يبط اللثام عن ظواهر الخطاب السردى فيها وعن غاياتها.

وفي هذه الرواية، يعرض يوسف القعيد مشاغل المجتمع الريفي المصري وتدهور حياة الشخصيات الريفية من خلال التركيز على شخصية عبدالستار الذي يشتغل حارساً ليلياً لعزبة الحاج هبة الله المنيسي مالك الأموال والأراضي والأشخاص بما أنه المتحكم في حياة كل من يعيشون في العزبة - القرية -. ويتمكن عبدالستار من حراسة كل شيء باستثناء عرض ابنته الذي ينتهكه صفوت بن الحاج هبة الله المنيسي دون أن يُحتج عليه أو يُدان. فيتفادى الفضيحة بدفع مبلغ مالي زهيد إلى أمها وأبيها

عبدالستار الذي يصل به الخضوع والاستسلام إلى حد التفريط في عرض ابنته صابرين لكونها خادمة وصفوت هو ابن السيد، وله مبرراته في القيام بعمل كهذا من منطلق أنه ينتقم لنفسه عبر صابرين جرأ فشله في حبه لالهام بالإسكندرية وفشله في دراسته أيضاً. وردة الفعل على هذا الذنب الشنيع ستكون من الزناتي - أخ صابرين - الذي يقدم - من منطلق التكلس الذهني في تكريس بعض العادات السيئة - على قتل أخته ليظهر شرفه وشرف عائلته من الدنس.

وأول ما يعترض سبيل القارئ في «أخبار عربة المنيسي» هو عنوانها. وانطلاقاً من قول آلان روب جريبه «إن عنوان أي كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص»<sup>(2)</sup> يمكن أن نستنتج أن كلمة «العربة» من حيث هي دال يحيل على مدلول مفعم بأهمية الواقع. فهي توضح لنا - بظهورها في العنوان - أن النص الروائي سعالج الريف لكن هذا الوضوح في العنوان يتوشح بعسوس يكتشف النص الروائي لأننا نجهل طبيعة الأخبار والأحداث عن الريف ونتيجة لذلك يظهر بعض التوتر الأدبي بين التوقعات الناشئة من كلمات العنوان الأولى ومضمون النص نفسه، ومن ثم ينشأ هذا التوتر نوعاً من السخرية الأدبية لدى الكاتب والتلهف على القراءة لدى القارئ.

على أن عملنا لن يهتم بهذه الرواية ككل - وإن كانت كأثر أدبي لا تلتزم إلا بالتشام عنصرين أساسيين بعضهما مع البعض وهما الحكاية والخطاب حسب تعريف تودوروف.

فالحكاية (histoire) «توحي بواقع ما وبأحداث قد تكون وقعت وبشخصيات يتماثلون مع أشخاص حقيقيين»<sup>(3)</sup>. أما الخطاب (discours) فيتحدد بكيفية رواية الراوي للحكاية ويتقبل القارئ لها. فأهم ما في هذا العنصر ليس القول في حد ذاته بل كيفية القول.

ولعل تعريف جان لوفيف (jean le pebve) للقص يبين بعض مستلزمات هذا البحث من تأكيد لزمن القص والصيغة والصوت، إذ يقول: فلننتفح على أن نطلق تسمية «القص» على كل خطاب يستحضر إلى الذهن عالماً منظوراً إليه بكونه واقعياً، مادياً ومعنوياً، يقع في مكان وزمان محددين ومقديماً - في أغلب الأحيان - بتصور معين يمكن أن يكون - عكس ما هو في الشعر - منظور شخصية أو أكثر ومنظور الراوي أيضاً<sup>(4)</sup>.

وإذا كنا قد اخترنا الخطاب السردى كموضوع لهذه الدراسة فلأن الخطاب هو دائماً في علاقة وطيدة بالحكاية وهو المتصرف الأساسي في السرعة والإبطاء والاختزال والإسهاب والتصریح والتلميح وتقديم أحداث - رغم تأخيرها زمنياً - وتأخير أخرى والإفراد والتكرار والاسترجاع والاستباق، إلى غير ذلك.

وكل هذه المطلقات تؤكد ضرورة حضور الزمان في الرواية والإلحاح على أهميته في بنائها خاصة لدى الروائيين الواقعيين الذين سار على نهجهم يوسف القعيد والذي سائر تصورهم للزمان تصور إيان واط (Ian Watt) في قوله: «لقد سبق لنا أن اعتبرنا الأهمية التي توليها الرواية للزمان وهو قطعها مع التقليد الأدبي السابق المتمثل في استخدام قصص لازمنية كمرآة لحقائق أخلاقية متغيرة»<sup>(5)</sup>.

## 1 - الزمان في «أخبار عزة المنيسي»:

لئن أقررنا بازدواجية زمن الرواية: زمنية الخطاب أو القول وزمنية الحكاية<sup>(6)</sup> فإننا نقول بخطية زمن الخطاب بحكم التشابح المألوف والمتفق عليه للحروف والكلمات والجمل في النص، ونؤكد تعدد زمن الحكاية لذا

وجب تحليل هذا الزمن حسب روافد ثلاثة تصب في نهر الزمن وهي: الترتيب أو النظام، الديمومة ثم التواتر، لتتكوّن لدينا فكرة عن طبيعة الخطاب السردى في هذه الرواية.

## 1-1 - الترتيب الزمني:

حرص يوسف القعيد في «أخبار عزية المنيسي» على تحديد زمن الرواية التي تنطلق من زمن أولي هو يوم الثلاثاء 23 من مايو سنة 1967. وهذا الزمن حددته إشارة من مركز إيتاي البارود للتحقيق في سبب وفاة صابرين ابنة عبدالستار الحارس، لكن الأحداث بعد ذلك تعود بنا إلى ما قبل هذا التاريخ عن طريق الاسترجاع. فكيف ورد هذا الاسترجاع؟ وما الغاية منه؟ بانطلاق التحقيق في وفاة صابرين يعلن السارد بطريقة غير مباشرة عن ضرورة العودة إلى الأحداث السابقة للحدث المذكور آنفاً لفكّ الغموض في ذهن المسرود له، فيستعمل السارد من صيغة هذا الزمن الحاضر إلى المستقبل باستعماله النفي المطلق «لن يسمع ضحكها بعد اليوم، لن يرى بسمتها»<sup>(7)</sup> مهّداً لهذا النفي بجو من القناعة بقي الحياة ويستبدل بالوضوح الغموض "آخر أضواء اليوم الميت، حبات الظلام في الجو"<sup>(8)</sup> وقول كهذا يدفع السارد إلى ضرورة العودة إلى الأحداث السابقة حتى يُمكن المسرود له من شد خيط الرواية معه.

والمتضمن في الزمن يتفطن إلى تداخل كبير (anadronie) ساهم فيه التراوح الدائم بين الحاضر والماضي القريب والبعيد والمستقبل وبين الوعي واللاوعي أو بين اليقظة وشبه الغيبوبة أحياناً، إلا أن زمن الاسترجاع يبقى هو الغالب في هذه الرواية لأنها لم تنطلق من النقطة الصفر للحكاية ولكنها بدأت في النهاية، وهذا يعني العودة إلى ما قبل التحقيق في الوفاة، على أن هذه العودة إلى الماضي ليست كلية بل ينتقل فيها السارد مثلاً من الماضي البعيد، فيتذكّر ولادة صابرين «دخلت حجرة زوجتي،

طشت ماء دم أحمر على الأرض، صراخ طفل، قطعة من اللحم الأحمر في لفة صغيرة»<sup>(9)</sup> ليصل إلى ماض قريب «ليلة أن ماتت صابرين كنت في الحوض القبلي...»<sup>(10)</sup> ومنه ينتقل إلى الحاضر «وقف عبدالستار، سار إلى منتصف الجسر»<sup>(11)</sup>.

هذا التداخل في الأزمنة يصل بالمسرود له أحياناً إلى حد أن تُغلق عليه الأمور بما أن بعض الأفعال التي يستعملها السارد من قبيل «أذكر» أو «يذكرون» تغيب تماماً فلا يعلم المستقبل من المتحدث هل هي الشخصية أم هل هو السارد؟ وهذا التراوح يتكرر في معظم الرواية<sup>(12)</sup>. ويكاد النص يكون سلسلة من الاسترجاعات وظيفتها المركزية شرح الحدث الآتي وهو التحقيق الذي بدأت به الحكاية وذكر أسبابه وملايساته والدوافع إليه وفاعله الحقيقي أو «البطل» الذي أقدم على قتل صابرين حسب شهادة عبدالستار أبيها.

فالاسترجاعات إضافة إلى كونها ذاتية متعلقة بالشخصية كاسترجاع عبدالستار ليوم رفاقه «في رواجه من ستهم، في ليلة الدخلة، خرج عبدالستار وسط الدار... المديل الأبيض في يده عليه بقع من الدم الأحمر، تنطلق زغرودة...»<sup>(13)</sup> غالباً ما تكون في «أخبار عزبة المنيسي» خارجية أو موضوعية<sup>(14)</sup> لأنها تعرض أحداثاً سابقة لنقطة الانطلاق الزمني في مفتتح القصة.

فبعد أن حدد السارد زمن التحقيق بالثالث والعشرين من مايو سنة 1967<sup>(15)</sup> يذكر زمن وفاتها أو قتلها يوم الثالث عشر من إبريل<sup>(16)</sup>، إذ إن «الاسترجاعات الخارجية ولمجرد كونها كذلك لا يخشى منها في أية لحظة أن تتداخل والحكاية الأصلية إذ إن وظيفتها هي تكملة الحكاية بإشارة القارئ عن هذه الحادثة السابقة أو تلك»<sup>(17)</sup>.

ولئن كان زمن الاسترجاع محورياً لدى يوسف القعيد فإن التوسل به

ساهم في تقطيع السرد أكثر. ولعل هذه الطريقة هي المتوخاة لدى العديد من الكتّاب المعاصرين إذ يقول حيدر حيدر: «من السذاجة... الاعتقاد بتطابق الزمن الموضوعي - الخارجي - مع الزمن الفني النفسي... فني لحظة واحدة تعبر النفس الإنسانية انكسارات وانقطاعات، تراجع وتقدم، تناثرات وتركيزات في الزمن... في أعماق اللامنطق... يتشظى الزمن بارتجاجات وانكسارات مشتتة بين الحاضر والماضي والمستقبل على نحو يوقعه التناغم الهرموني النفسي لا المنطق الرياضي ولا حدث الواقع» (18).

ويكفي أن ننظر إلى تتابع بعض الأحداث في الرواية لنفهم هذا التداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل. فالفصل الأول مثلاً يبدأ بتحديد زمني واضح 23 مايو سنة 1967 لينتهي هذا الوصوح في الزمن بعد ذلك فيذكر السارد على التوالي التحقيق وعمل عبدالستار وحراسته الليلية ومنزل عبدالستار وحياته بعد موت صابرين، ثم خروجه للحراسة وسط إذاعات محرك الجيش من بعيد فمناحاته لصابرين وذكريات طفولتها ومولدها مختلطة بذكريات يوم دفنها وجنازتها ثم طلب العمدة عبدالستار للتحقيق، فإعلام عائلته بذلك، فعودة إلى ميلاد صابرين وغنائها للفلاحين في الحقول ثم الوصول للمركز حيث سيُجرى التحقيق، أسئلة فإجابات مقتضبة واستغراق عبدالستار في ذاته: أحلامه ورؤاه... كل هذه الأحداث في فصل واحد تدل على عدم استقرار هذا الرمن وضبابيته، فكان السارد قد توخى هذه الطريقة عمداً حتى تبهت الأحداث والأشخاص وتداخل الأزمنة لتبرز الأشياء بزمانها الدائم اللانهائي.

وظهور صابرين للناس ولأبيها بعد موتها وجعلها أسطورة يدل على هذا الامتداد في الزمن وعبره. فصابرين «قد انطلقت في خبء اللبالي... تعيد صنع حياتها... تحولت صابرين إلى أسطورة يحكيها الناس هنا.

قالوا إنهم شاهدها جالسة تبكي على الساقية البحرية وإن هناك شجرة صغيرة نبتت في المكان الذي كانت تبكي فيه» (19).

إذاً فيوسف القعيد - كغيره من كتّاب جيله - قد أعرض عن ترتيب الأحداث حسب النسق الخطي، ذلك أن ظهور العديد من الشخصيات الروائية يفرض على الكاتب الانتقال من شخصية إلى أخرى والاتزاح عن الخطية الزمنية للتعرف على بقية الشخصيات في معاشتها بعضها لبعض. ولهذا ترك السارد الحديث عن عبدالستار وعائلته بعد أن أعطى المتلقي فكرة أولية عن علاقة عبدالستار بصاهرين وموتها ليُدْرَج شخصية صفوت وليسرد قصته مع إلهام وفشل في حبه لها (20).

ورغم تداخل الأزمنة في هذه الرواية فقد حرص يوسف القعيد - كغيره من الروائيين الواقعيين - على إبراز معالم نصية زمنية تساعد المستقبل على تتبع ما يسمى بمستوى **القصة الأول** (21)، كالإشارات إلى تواريخ محددة. فموت صاهرين كان يوم الخميس الثالث عشر من إبريل، أو يلجأ إلى ذكر بعض الأحداث الهامة كحرب سنة 1967 «ولقد تحركت قواتنا المسلحة إلى حدودنا في سيناء وذلك لدفع العدو إلى توزيع قواته على الجبهة السورية والجبهة المصرية» (22)، أو استخدام الظروف الزمانية كقولهِ: «الدمعة الوحيدة... تنوء في الذقن الذي لم يُخلق منذ أربعين يوماً» (23) وكقول السارد أيضاً «صاهرين أصبحت في الأسبوع الماضي حديث أهل العزة» (24) أو أن يذكر السارد الشهر «في مثل هذه الأيام، شهر سبتمبر من كل عام» (25)، كما يلجأ إلى تحديد الفصل «أدرك (صفوت) بحواسه أن هذا الصيف سيكون صيف خطر» (26).

ورغم هذه المحاولات لبيان تداخل الأزمنة بالانتقال من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل مما قد يشي بحركية وتغير، يبقى الزمن في الريف زمن المألوف والرتابة والتكرار والقلق والاضطراب والاستقرار في



الضحالة: «دائرة المألوف والعادي والمكرور كل يوم»<sup>(27)</sup>. فهل قدر القرية أن تخضع وتستسلم لهذه الرتبة وتثبت على الردة؟ وإن كانت الحياة بالقرية «بطيئة قاسية تغتال الأمانى وتحفظ الأحلام العذاب وتفرش زوايا النفوس برغبات مبهمه غامضة مثل غبشة المساء»<sup>(28)</sup>، فهل يعني هذا أن لا أمل في استفاقة أهلها؟

إن يوسف القعيد بالحاحه على الرتبة والتكرار في الرمن يفضح هذه الظاهرة ويشهر بها ويلفت انتباه المتقبل الواعى والسياسى المسؤول إلى ضرورة الاهتمام بالقرية بإخراجها من غيبوتها ومن اعتقاداتها الخاطئة في الأولياء الصالحين وفي قدرتهم بأنه كلما حدث في العزبة شيء، حرق زرع تقليع قطن، موت أحدهم .. كل هذا في اعتقادهم له سبب واحد، عدم إقامة المسجد الكبير، المقام العالى ولى الله صاحب البركات<sup>(29)</sup>.

فموقف يوسف القعيد من القرية - خاصة بالحاحه على الرتبة والتكرار فيها - هو موقف الابن البار الذى يسعى إلى تسليط الأضواء على تفهقر القرية وتحلّف أهلها وواقعها المتردى فيقول: «بدأت نصوصي الأدبية بالاهتمام الخاص جداً بواقع القرية المصرية لأنني ابن القرية... ورواياتي كلها تتحدث عن القرية بقدر كبير من الحب ومن خلال شكل أدبي واقعي صرف بلا رومانسية حول تقديم واقع القرية المصرية»<sup>(30)</sup>.

وهذا الهدف النبيل، والحنين إلى القرية - لدى يوسف القعيد - هما اللذان أفرزا طغيان الاسترجاع في الرواية، على أن للاستباق حظه من زمن «أخبار عزبة المنيسي».

والاستباق - حسب جينيت - عملية سردية تتمحور حول إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً<sup>(31)</sup>.

فبعد الدفن «قد انطلقت (صابرين) في خبء الليالي... تعيد صنع

حياتها... تفعل الممكن تعائق المستحيل، وفي ليلة أخرى بدت رنة العود رطبة وكانت تنادي: أنت فين يا صفوت...»<sup>(32)</sup>، فانتقال السارد من يقين فردي وجماعي، إلى تساؤل أو شبه غيبوية فردية وجماعية في زمن لانتهائي، يجعل صابرين أسطورة، هو انتقال إلى زمن ممتد الأطراف، إلى زمن أبدي، فجعل السارد الحدث أولاً حدث التغيير المعكوس باهتزاز النفوس والعقول والإغراق في الإيمان بالأسطورة وتوهم الحلم حقيقة بما أن عبدالستار نفسه سيتصور المتمنى المستحيل حدثاً حقيقياً في الزمن الحاضر: عبدالستار يقف خلف مخزن التبغ، فجأة يشاهد ما لا تصدقه عيناه، فرحاً بأكمله، غناء، طبولاً... العروسة صابرين... العريس هو صفوت المنيسي ابن الحاج الكبير»<sup>(33)</sup>.

ولئن ترك عبدالستار العنان لوهمه وتصوراتهِ فإن السارد يعيده من المستقبل المتوهم إلى الزمن الحاضر الملموس ليعبر عن استحالة تحقيق هذا الحلم في الراهن وبلج على الرقابة والمألوف والمكرر، فإذا به «عبدالستار يجري نحو الفرح... والفرح يجري أمامه عابراً للترعة، الجسر، الحقول البعيدة يصعد الفرح في السماء يتلاشى في الغطاء الحزين»<sup>(34)</sup>. فالأمل الذي كان سيسوى فيه الغنى بالفقر والقوي بالضعيف يتلاشى ويتبخر ليبقى منطق القوة والتحكم في كل شيء حتى في سير الزمن. ويكفي أن «يضغط (الحاج هبة الله عبدالجبار عبدالقوي المنيسي) على كتف (عبدالستار) ضغطة واحدة يفهم معناها»<sup>(35)</sup> حتى يترسخ الفوز للقوي وللغنى باستمرار عبر الأزمنة إن لم يع الريفي حقوقه وضرورة المطالبة بها والاستماتة في الدفاع عنها لنيلها.

والاستباق يبين في افتتاحية النص الروائي بما أنها تشير ولو بطريقة خفية وضمنية إلى التوجهات المتوقعة للأحداث، وقول السارد في الافتتاحية «كل شيء يسير في هذه العزبة، كما هو مرسوم له»<sup>(36)</sup> يشي

بتحكم صاحبها في حياة الجميع. فـ «البيوت، الحارات، عيدان الخطب فوق السطوح، أبراج الحمام، دكان البقالة الوحيد، المصلّى، الدوكر، كلها ملك الحاج هبة الله المنيسي»<sup>(37)</sup>، فتتحكم الحاج المنيسي في مصير القرية شبهة بتحكم السارد في النص الروائي تحكماً مطلقاً إذ هو الذي يسعى إلى فتح عالم الرواية - زمانياً ومكانياً وحدثياً - حتى يلجئه معه المسرود له. وهو أيضاً من يختتمها، فيخلق هذا العالم التخيلي «بتصفية حساب كل شخصية بنفس الطريقة التي بدأ بها في الافتتاح حيث يقدم لنا ثانية القرية والأشخاص بأسلوب تقريرى إخبارى»<sup>(38)</sup> يعلن به عن أمل في التغير باستخدامه للظرف الزماني «الغد» مقترناً بكان في صيغة المضارع ليدل التركيب بأكمله على التحول في المستقبل «قد يكون الغد، الصباح الباكر، أفضل من السوم من عبر شك»<sup>(39)</sup>. وهذا الاستعمال يوحي بالتغير الذي سيطرأ على القرية وإن كان السارد قد مهد له قبل ذلك بقليل بقوله: «خرج أهل العزبة من دائرة المکرور العادي، بدأ أهل العزبة يدركون أن هناك في العالَم المحيط بهم أشيب، كانت علاقتهم بها مقطوعة، بدأوا بعد قتل صابرين يدخلون في علاقات جديدة مع واقعهم اليومي... شملت نظرتهم إلى الأرض والعزبة والحاج هبة الله، موقفهم من أنفسهم هم كثير، كأفراد يجمع بينهم وبين الحاج أنهم بشر آدميون»<sup>(40)</sup>.

لقد لاحظنا مما تقدم ذكره أن الاسترجاع يرد - في أغلب الأحيان - بشكل غير معلن تمر خاطرة بذهن السارد أو الشخصية فيوضحها وتمكنه من استرجاع ذكرى أخيه. فتذكر عبدالستار لصابرين أفضى به إلى استرجاع ذكريات ولادتها، فيوم عرسه...<sup>(41)</sup>. فما الغاية من هذه الاسترجاعات والاستباق أيضاً؟

إن لجوء السارد إلى هذه الاسترجاعات يعود إلى رغبته في إفادة المسرود له بما لديه من معلومات حول كل شخصية حتى يكون هو والمسرود

له في نفس المرتبة من العلم والمعرفة. وقد توخى السارد هذه الطريقة أيضاً ليحمل المسرود له على أن يبرر نفسياً سقوط هذه الشخصيات في الخطيئة ليعتطف معها ويفهمها حتى لا يتجنى على الريف والريفيين ويتحامل عليهم دون وضع الريف في سياقه السياسي والاجتماعي.

ويمكن الاسترجاع - من ناحية أخرى - من تبين المستوى الخطي للأحداث والمستوى الأول للقصص، رغم ما ورد في هذه الرواية من تهشيم للزمن وتقطيع للسرد.

وقد أهل الاسترجاع السارد للاستفادة من قدرته الفائقة على سبر أغوار النفس واستبطان الذات والبحث عن أخفى أحاسيسها الغامضة. وهذه طريقة من بين الطرق لتعرية الشخصية للمتلقى خاصة أن الحوار الثنائي متقلص جداً في هذا العمل الروائي. كما يشي الاسترجاع بميل المؤلف إلى أن يجعل بين الواقع والذات عند أبطاله خيوطاً كثيرة تساهم في توثيق الصلة بين الأبطال والسارد ومنهم جميعاً وبين المسرود له بما أنه له ضلع كبير في إبراز الدلالة التي يطوي عليها النص.

أما الاستباق، فلئن كانت له وظيفة تنبيهية لما سيقع وتعليمية أيضاً فإنه يشد المستقبل للعمل الروائي ويرغبه في الاستزادة ومواصلة التعرف على نهاية الرواية.

كما تتحمل الغاية من توخى الاستباق - كظاهرة زمنية - في الخطاب الروائي في أنه يضبط مصير الشخصيات سلفاً ولعل قول السارد في بداية الرواية «كل شيء يسير في هذه العزبة، كما هو مرسوم له»<sup>(42)</sup> يؤكد هذا المنحى.

ثم لا ننسى الإشارة إلى أن الاستباق - كظاهرة فنية من ظواهر الخطاب السردى - يشي بقدرة الكاتب الفنية على تنسيق روايته إذ ما من إشارة في البدء إلا ويتم استغلالها في بناء الرواية فنياً.

وتتعاوض الديمومة مع الاسترجاع والاستباق في بيان أهمية الزمان في هذه الرواية. فما مظاهر هذه الديمومة؟ وكيف كانت مساهمتها للسرد؟

## 1-2 - الديمومة وحركة السرد:

لئن كانت أشكال أربعة تلخص العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب وهي الوقفة والمشهد والتلخيص والإضمار فإننا - من منطلق الرواية ومدى استجابتها لهذه الأشكال - سنقتصر في هذا الصدد على الوقفة والمشهد فحسب لندرة وجود الظاهرتين المتبقيتين في هذه الرواية وهما التلخيص والإضمار، وحتى في حالة وجودهما فإن المسارد لم يوظفهما لخدمة البناء الفني في هذا العمل.

- **الوقفة أو الاستراحة.** تتمثل الوقفة في الوصف وفي كل ما من شأنه أن يوقف السرد القصصى كالتقرير الإدارية مثلاً تلك التي يبدأ بها التحقيق<sup>(43)</sup>.

إن الوصف مبثوث في كامل الرواية ويتراوح في كل مطرد مع السرد، إذ إن ذات الشخصية بما فيها من أحاسيس مرهقة تقف في تمازج مع الفضاء الزماني والمكاني لتصبغه بصبغة الأسى والمعاناة والألم من ذلك أن ليل العزبة ليس ليل البوح والمناجاة والهمس بل هو ليل الألم والوحشة والتأسي لعبدالستار الذي فقد ابنته «رائحة الليل لا تحمل لعبدالستار سوى الخوف الغامض من المجهول، عندئذ يتحدد في أعماقه شعور بالرهبة»<sup>(44)</sup>.

وهذا الوصف في الرواية يتجاوز وظيفة الجمالية، وظيفية إنارة الأحداث ليتحول إلى إنارة داخلية لعالم الشخصية، فتغدو الشخصية مرآة عاكسة لعالم الأشياء التي يحتويها وفق قانون الطبيعة. والشخصية

تتقاسم الحزن والألم والخوف مع الطبيعة التي أصبحت متنفساً لهذا الارتداد النفسي. وإذا بها هي أيضاً عوض أن تخفف فجيعة عبدالستار تذكره بها « أدرك أن الليل رهيب وأنه يخافه ويخشاه، يعمل له ألف حساب، السماء فوقه متاهة غريبة، بحر بلا شطآن، ينبوع حزن، نظر إلى التربة تحته أدرك أنه حزين» (45).

ويقف الوصف في « أخبار عزة المنيسي » عند التفاصيل ويذكر الجزئيات الصغيرة ليدفع المتقبل إلى أن يدخل العالم الخارجي في عالم الرواية التخيلي، فيشعر بأنه يعيش في عالم الواقع لا الخيال. ويصل الحرص على التفصيل بيوسف القعيد إلى ذكر ما يوجد في العزة بدقائقه: « في عزة الحاج هبة الله المنيسي مائة وسبعون فدناً من أخصب الأراضي... في عزة الحاج هبة الله المنيسي سراية رمادية اللون... في العزة تندة، تلفون - رقمه 18 نكلا العنب - وأربعة مصارف وترعة وعشر سواق وثلاثة عشر حماراً وركوبتان إحداهما حمارة ولود وأربعة ثيران... وواهور حرث وعشرة نوارج وسبعة محارث، وأربع حارات ودكان» (46).

وفي هذه الرواية أيضاً يجد الكاتب في الطبيعة معيناً لا ينضب من القدرة على الإيحاء والخلط بينها وبين الأحاسيس. فبعد أن قتل الزناتي أخته صابرين كل شيء في نفسه متداخلاً فيلجأ الكاتب إلى إسقاط أحاسيس الزناتي على كل ما يحيط به « والليل من فوق العزة سقف من العتمة، جدار سميك من الصمت. والصوات والكلمات والبكاء والحزن... والليل حزين حزن هَرَم عجوز والنجوم منطفئة والقمر ميتور الوجه» (47).

ونلمس في هذا الوصف ميل المؤلف إلى جعل الطبيعة تشاطر الجميع حزنهم، وهذا نوع من الإقرار بأهميتها في حياة الإنسان بصفة عامة وبالتالي يكون هذا الإقرار دعوة ضمنية إلى الحنو إلى الريف

بتوعية أهله والسعي إلى تخليصهم من جو الرتابة والمكروور والمألوف حتى لا يضطروا إلى مغادرته، كما فعل أبو الغيط خطيب صابرين.

فهل لهذا الوصف دلالات معينة في الرواية؟ إن تواتر حضور الوصف في الرواية القعيدية ليست له دلالات خاصة به فحسب بل للكيفية التي أورد بها هذا الوصف دلالاتها أيضاً لأن حضور حاسة البصر أكثر من غيرها مؤثر على طبيعة الوصف كأن يكون موضوعياً أو ذاتياً. ولعل الغلبة في هذه الرواية للوصف الذاتي أكثر من الموضوعي بما أن الوصف يصطبغ بما يعتور النفس من هموم وآلام ومعاناة: فالنجوم منطفئة والقمر مبتور الوجه والليل حزين<sup>(48)</sup> والسماء مساحة من السواد والصمت<sup>(49)</sup> «السماء فوقه متاهة غريبة، بحر بلا شطآن، ينبوع حزن»<sup>(50)</sup>.

أما اعتماد المؤلف على الاستقصاء في الوصف أو الإيحاء فيشي بما يربط السارد بالمسرود فيلجأ السارد إلى الاستقصاء الذي يتم بتحليل الموصوف إلى جزئياته المكونة له ويتناولها في نظام بريته ومنتجعه كمنهج فني. ففي الافتتاحية - مثلاً - يصف السارد العزبة خارجياً<sup>(51)</sup> ذاكراً حدودها الجغرافية بكل دقة منتقلاً من العام إلى الخاص، ووصف كل ما ومن في العزبة مسهباً في ذلك بذكر الأرقام «في العزبة تلفون رقمه 18... وأربعة مصارف وعشر سواق وأربعة ثيران...». فلم هذا الاستقصاء؟

إن التوصل بالاستقصاء في الوصف يرتبط بوجهة نظر السارد أو الشخصية إزاء الموصوف رغبة في تبشيعه أو في تحسينه في نظر المستقبل. فما غاية يوسف القعيد منه؟

إن غاية يوسف القعيد من الاستقصاء مزدوجة إذ يكمن فيها التبشيع من حيث تواصل ترسبات الماضي في محيط هذه العزبة. وهي

ترسبات متعددة المشارب، يتمثل أولها في الممارسات المتكثفة على إدراك عامي للدين ومن ثم للوجود بأكمله. هذه الممارسات تعتد بالتجسيد أكثر من التجريد، فتستعيد الوسيط «ولي الله صايح البركات»<sup>(52)</sup> الذي نفى الخطاب الدينى الرسمى وجوده.

أما ثانى المشارب فيكمن في لفت النظر إلى الريف الذي بقى اقتصاده تقليدياً يرتكز على معدات قديمة بالية لا تكاد تفي بضرورات الريفيين - رغم كثرة المعدات المتعلقة بالأرض والتي أشار إليها هذا الاستقصاء.

ويساند المشرين المذكورين أنفأ مشرب ثالث يشي به هذا الاستقصاء، يتمثل في بيان الفوارق الاجتماعية السائدة في الريف - رغم زوال الإقطاع -. وهذه الفوارق نرداد استفحالا مكرسة الاستغلال والانتهازية وإثراء الفرد على حساب المجموعة. وبالتعرض لذلك فإن القعيد يشهر بتكلس الوعي الاجتماعى والمتخلف السائد في الريف المصرى ويفضح هذه الممارسات.

ويساهم الاستقصاء أيضاً في الإبهام بالواقعي المستمد من الحياة اليومية للريف والريفيين.

ويتأرجح هذا الوصف - من ناحية أخرى - بين الجمود والحركة باستعمال السارد التمازج بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية في الوصف. وهذا التمازج يجعل الوصف يتجاوز مجرد كونه وصفاً ليصبح تفسيراً وتحليلاً بالمناوبة بين الفعل والحال مما يضفي حركية وحياة على الموصوف ويشعر المتقبل بتوقف الزمان القصصى وتواصل زمان الخطاب فتكون الوقفة، التي هي بطبيعتها سكون في القصة وحركة في الخطاب، خاصة عندما يكون للوصف وظيفة جمالية تزيينية - أحياناً -، وهذا لا نلمسه بكثرة في هذه الرواية، فيقول السارد واصفاً أهالي العزبة: «الغيطان في



هذا اليوم، خالية حتى من العواطف، في الصباح الباكر وتراب الأرض مبلل بقطرات الندى الباردة والبخار الأبيض يخرج من الأنفواء مع الكلمات، يخرجون، كل منهم يلبس الجزمة أم أستك... يرتدون ملابس نظيفة» (53).

ويرد هذا الوصف - في معظم الأحيان - مختلطاً بالسرد. إذ «السرد يمكنه أن يوجد بمعزل عن الوصف ولكن تبعيته له لا تمنعه من أن يتبوأ المرتبة الأولى (من حيث بناء النص الروائي)» (54).

وانسياب السارد - أحياناً - وراء الوصف في مستوى الخطاب يعبر عن لذة تظهر بالإغاضة في القول. وفسح المجال للخيال أكثر وبعد عن الإيهام بالواقع. وهذا يؤدي علناً إلى التداخل بين الوصف والسرد ويحد من الأسلوب المشهدي بتقليص الحوار. فكيف ورد هذا الحوار؟ وما غاياته؟

- **المشهد:** يدعو المشهد ضرورة إلى غياب السارد وحضور الشخصية مباشرة في حوار مع نفسها أو مع الآخر وبالتالي يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة أو يكاد.

يرد الحوار - في «أخبار عزة المنيسي» - باهتاً فالسارد لا يلجأ إليه إلا قليلاً حتى يهيمن الأسلوب البانورامي الذي يركز على السرد والوصف. وكثيراً ما يرد الحوار مختلطاً بالسرد كأن السارد يخاف من أن يُفقد زمان السرد من يده إذا ما منح للشخصيات فرصة للتجاوز وإبداء الرأي.

حتى وإن مكن هذه الشخصية من التلفظ فهو يستعيد حقه منها بطريقة أخرى أي بحضوره وراعا كصوت مطلق التصرف يتلفظ عوضاً عنها بحيث يصعب التمييز بين تلفظ السارد وتلفظ الشخصية.

فبعد وصف سراي الحاج هبة الله المنيسى يرد القول في شكل حوار دون مطّعة ودون إشارة إلى قائله: «سيحان من له الدوام يا عبدالستار»<sup>(55)</sup>، فتتوارد التأويلات: هل عبدالستار هو الذي يخاطب نفسه؟ أم السارد يعبر عن تعاطفه مع الشخصية بهذا القول؟

وتتعدد استعمالات هذا الحوار بهذه الطريقة المبهمة. فحديث أم أبي الغيط مع ابنها «وخسر سامح المنيسى كل شيء» وكانت بداية الخسارات يا ولدي قلبه»<sup>(56)</sup> توضع بعده مطّعة في بداية السطر معلنة عن القول الموالي: «يا عم دا اتجوزها»، لكن لا وضوح لقائل هذه الجملة.

ورغم ما ينتاب المتلقي من بعض الغموض في تمييز المتلفظ أحياناً فإن السارد يلجأ إلى استعمال الحوار الثانى مفرطاً في جنب السرد - وإن كان ذلك بقلّة - متوسلاً بأدوات **كمعلّلات** للقول، باستخدامه لفعل «قال» والإشارة إلى القائل ضمن المقطع السردى الذى يسبق عادة الحوار: قال الحاج هبة الله المنيسى<sup>(57)</sup>، عندئذ فقط يرد الكاتب<sup>(58)</sup>، وغالباً ما يكون الحوار من طرف واحد يتكلم والأخر يستمع إليه دون أن يبادل القول: السلام عليكم (لا يرد عليه الكاتب)<sup>(59)</sup>، وفي هذا الحوار الثانى يختصر الكلام في جملة أو جملتين دون إطالة تستغل في توافه الأمور كال تسليم أو التذكير بالمغفرة أو السؤال عن دور أحدهم في الحصول على الماء: «هل فاضل قد إيه على دور الحية ما بييجي؟»<sup>(60)</sup>.

وما تقلص الحوار الثانى - في أغلب الأحيان - إلا دليل على انتفاء الوعي الحقيقى لأن الشخصيات لا تتواجه ولا توضع في مواضع الجدل والتفاعل والنقاش وتبادل الآراء إذ لا اختبار لها بين إمكانات في حياتها اليومية، بل «ثمة درب واحد تُدفع إلى السير فيه»<sup>(61)</sup>، وهو درب الخضوع والطاعة. ونرى هذه الشخصيات في أكثر المواقف تحفيزاً

للحوار والسؤال - كحمل صابرين وموتها - تتخاذل عن وضع ما يصيبها موضع النقاش فيظل وعيها متكلساً عاجزاً عن التفاعل مع معضلات حياتها فتلوذ كل شخصية بداخلها للصمت، متوقفة داخل همومها منكشفة على نفسها لاثدة بحوار الأنا مع نفسها في حوار باطني ذاتي تتوجه به الشخصية إلى عقلها الباطن وقلبيها متحرّجة من الجهر به بسبب المواضع الاجتماعية والأخلاقية لأهل الريف وبسبب الاعتقاد الجازم بأن كل شيء يسير كما قدر له و"كما هو مرسوم له" (62). فكيف جاء هذا الحوار الباطني والذاتي؟ إن زاوية النظر في أغلب الحوارات الداخلية الثرية المتعاطفة ذاتية تنبج للمتقبل أن يرى المتحدث ويسمعه في سره وعلانيته، فهـ تبدو الأصوات المكتوبة بشكل حوارات داخلية شروخاً للتفكير في حيطان الكبت المحاصرة لروح الترقب بين الناس" (63).

ويمثل الحوار الداخلي كوةً ينظر - خلصة - من خلالها إلى الشخصية التي تنجاذبها القوى المتعاكسة. وهو السبل الوحيد إلى إبراز هذا الصراع إلى الخارج دون تدخل الآخرين.

فبحاور البطل ذاته ويجادل نفسه ويرد على لسانها ويعبر عن رغباتها ويصور أهواءها، فيعظها ويؤنبها أو يشتمها ويحتقرها ويؤيدها ويعطف عليها. وحوار بهذا الشكل هو بمثابة المتنفس للشخصية المكبوتة بشتى مظاهر الكبت. فهو يمنحها الإحساس بحرية داخلية وبغيبية الرقيب المانع والمقيد لهذا الإحساس بما يدفع البطل إلى المكاشفة. وهذه الهواجس الدائرة على لسانه هي التي تمكّنها من فهم تصرفاته. ففقدان الشخصية الحرية الخارجية المتواضع عليها واكتسابها حرية داخلية يخلق فيها نوعاً من التوازن النسبي والظرفي يمكنها من التواصل والاستمرار حتى وإن كان ذلك في حيز من التردى المقيت.

ولئن حمل يوسف القعيد شخصيات روايته على التحوار الداخلى فليخفف عنها وطأة الضغط وقوة التسلط والسلطة: «أحسن عبدالستار بالضيق... همس لنفسه: معلش يا أدهم بكرة تتعدل»<sup>(64)</sup>. وكلما أحاطت المصائب بعبدالستار ارتد إلى نفسه يبحث فيها عن معين: «همس لنفسه: الستر يارب»<sup>(65)</sup>. وعندما تخطى صابرين تنكفى على ذاتها تعاتبها «ليه كدا... وأبو الغيط (خطيبها) ذنبه إيه؟»<sup>(66)</sup>.

ولئن قام هذا الحوار الباطنى بمهمة تعريضية لدى الشخصية التى تستبدل بالحرية «الحلم» حرية داخلية لا رقابة عليها تنفلت من زمام السلطة ومن قيود العادات والتقاليد البالية، فإن السارد قد فضله على الحوار الثنائى حتى تكون الغاية من ندرته - مقارنة بالسرد - هي تمكين الأنا الساردة من الهيمنة على غيرها من الشخصيات التخيلية، وهذا يعود إلى رغبة السارد كممثل للكاتب في أن يمنحه نفسه الفرصة للتأثير في المستقبل وتوكيد سيادة الباث عليه وتبليغه مرامي الكاتب من كتابة نصه الروائى بطريقة فنية خاصة به.

ولئن عثر الخطاب السردى على توازنه الزمنى في «المشهد» من خلال الحوار سواء أكان ثنائياً أم باطنياً، إذ تساوى فيه زمن الخطاب وزمن القصة، فإنه سيفقد هذا التوازن بعض الشيء مع العنصر الأخير من البناء الزمنى وهو عنصر التواتر. فما هي مجالاته؟ ولم وظّف في هذا النص؟

### I-3 - التواتر:

في هذا العنصر الأخير من البناء الزمنى، يبحث الدارس عن نسب التكرار ما بين الخطاب والقصة، وهي أن يروي السارد مرة ما حدث مرة واحدة أو أن يروي مرات ما حدث مرات، وهذا ما يسمى بالسرد

المفرد<sup>(67)</sup>، أو أن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فيكون السرد مكرراً. أما ثالث الأصناف فهو السرد المؤلف أي أن يروي مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

- **السرد المؤلف:** إن اعتماد يوسف القعيد هذا النوع من السرد في «أخبار عزة المنيسي» جعله يخرج عما هو مألوف لدى الكتاب الآخرين ممن يستخدمون السرد المفرد أكثر من غيره، والأمثلة على ذلك كثيرة كقوله: «في مثل هذه اللحظة من كل يوم، يقف عبدالستار على الجسر»<sup>(68)</sup> أو قوله: «الراديو يجمعهم في مثل هذا الوقت من كل ليلة»<sup>(69)</sup>، أو «يخرج الناس - هنا - من دائرة المألوف والعادي والمكرور كل يوم»<sup>(70)</sup> أو «خرج عبدالستار إلى مكتب معاون كي يسلمه البندقية، كما يفعل في صباح كل يوم»<sup>(71)</sup>.. إن استعراضاً لهذه الأمثلة يحيلنا إلى أن أوضح الوسائل التي يعبر بها السارد عن هذه الظاهرة هي استعماله الأفعال في سياق التعبير عن معاداة الحدث مرات في حين أن حدث التلقظ لم يحصل إلا مرة واحدة. فما المقصد من استخدام هذه الظاهرة في السرد؟

إن تعدد هذه الظاهرة وتكررها من بداية الرواية إلى نهايتها يوحي بهذه الرتابة في الريف، فكل شيء يعيد نفسه حتى وإن تنالت الأزمان. ويصبح العيش في الريف وكل ما يحدث فيه من باب القدر الذي يزرع تحت وطأته الريفيون. ويؤكد السارد هذا الأمر على لسان صابرين ومن خلال ما حدث لها فيقول: «شيء واحد كانت صابرين تدركه... تدرك أنه تحت السطح من تفكيرها، تحت قشرة الوعي الرقيقة يرقد ذلك اليقين الغامض بأن الذنب ليس ذنبها... ذا المكتوب»<sup>(72)</sup>.

ولم يقتصر الروائي - في إقامة عمله فنياً - على السرد المؤلف كظاهرة متفشية في النص بأكمله مكنته من التعبير عن الرتبة والتخلف في الريف المصري، بل إنه قد استخدم أيضاً السرد المفرد والمفرد المكرر لأنه رأى فيهما سبيلاً لتبليغ بعض من مقاصده التي سنتبينها في إبانها.

ب - السرد المفرد والمفرد المكرر: يتم في هذا الصنف من السرد التوازي بين القصة والخطاب ويرد بوقوع الحدث مرة وروايته مرة كذلك أو بوقوعه مرات وروايته مرات. وقد استخدمه يوسف القعيد عند ذكره لزواج عبدالستار من سته أم صابرين كما ذكره عند طلب أبي الغيط يد صابرين من عائلته. ورواية الحدين مرة واحدة لوقوعهما مرة واحدة يشي بتماثل بين الواقع والخيال، فيتبنى السارد إيهام المسرود له بأنه قد انتقل به من الخيال إلى الواقع ليبين له القدرة على التحكم في المستقبل والهيمنة عليه، فيلعب معه لعبته الفنية ويتوسل بوسائل فن السرد ليعيد المستقبل ندية إلى الخيال.

أما رواية مرات ما يقع بكثرة، فأمثلتها كثيرة في «أخبار عزة المنيسي»، كتعامل عبدالستار مع الباشكاك<sup>(73)</sup> أو الحديث عن السمر الريفي كقوله: «بواصلون حكاياهم الحزينة»<sup>(74)</sup> وغير هذين المثالين مبثوث في الرواية<sup>(75)</sup>. وهذا أيضاً مما يساهم في الترابط الكامل بين الواقعي والخيالي الذي هو ركيزة كل رواية مهما حاولت نقل الواقع.

أما ما غلب على الرواية أكثر من غيره - فلا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من ذكر هذا الحدث - حدث موت صابرين -، فهو السرد المكرر. فكيف تجسّد في الرواية؟

ج - السرد المكرر: إن غلبة هذا السرد في النص الروائى تمثلت في إعادة السارد حدث موت صابرين بأشكال مختلفة. فيذكرها في الإشارة من مركز إيتاي البارود إلى المفتش «يرجى التكرم بالإفادة عن سبب وفاة المدعوة صابرين عبدالستار»<sup>(76)</sup>، كما يشير إليها ضمناً أي تلميحاً «لن يسمع ضحكاتها بعد اليوم، لن يرى بسمتها»<sup>(77)</sup> أو يتعرض إليها من خلال قول يرد على لسان الشخصيات: «رينا برحمها»<sup>(78)</sup>.

فما سبب ذكر حدوث الموت عدة مرات في الرواية في حين أنه لم يقع إلا مرة واحدة؟ فكل الصفحات قد تعرضت إلى وفاة صابرين وكان ذلك بأشكال مختلفة في الاسترجاع والاستباق والحديث اليومي والتقارير الإدارية، إلخ.

إن استعراض هذا الحدث يدل على أهميته في الرواية. وتكمن هذه الأهمية في إبراز العديد من الأمور منها - أولاً - أن هذه الحادثة قد قطعت الرتبة السائدة في الريف بلفت انتباه الجميع وتحريك ساكنهم «العزبة الآن (بعد هذا الحادث) بعد أن كانت تتشاب على الجسر الطويل والحقول البعيدة، تُفَيق، تضحك، تبسم»<sup>(79)</sup>. وقد أشعرت الناس - ثانياً - بضرورة التعاون والتكامل لمواجهة المصائب «صبيحة أن ماتت صابرين أحس كل فرد أن المصيبة تمسه شخصياً بشكل مباشر»<sup>(80)</sup>، وصوت صابرين - ثالثاً - بعث الأمل في النفوس من جديد حتى في الكاتب نفسه بما أنه يختم نصه الروائى ببذرة تفاؤل وأمل وثقة في تطوير الريف وتغييره: «قد يكون الغد، الصباح الباكر، أفضل من اليوم من غير شك»<sup>(81)</sup>.

ولئن اهتممنا بالزمن الروائى وبينما الفرق بين زمنى الحكاية والخطاب ولمسنا ما كان من خرق له ومن تداخل للأزمنة ودرسنا النظام والديمومة

والتواتر كمظاهر جسدت الاختلاف بين الطرفين (الخطاب والحكاية)، فهناك عنصر آخر يساهم في هذا الخرق الزمني هو بنية الحكاية نفسها. فكيف كانت هذه البنية؟

#### I-4 - بنية الحكاية:

تجسد هذا الخرق الزمني في بنية الحكاية نفسها وذلك بوجود حكاية فرعية على هامش الحكاية الأصلية، مما فرض توقف القصة الأولى بعض الشيء وامتداداً في الخطاب دون أن يؤدي هذا إلى اختلاف في الصوت، إذ يبقى الراوي في «أخبار عزية المنيسي» هو السارد أيضاً للحكاية الفرعية. فالسارد إذاً قد بنى النص على التضمين: حكاية متضمنة تكون الرحم وحكاية مضمنة تمثل الفرع. وقد تم ذلك عند ظهور شخصية صفوت المنيسي بتوقف السارد عن **السرد الأصلي** ليتواصل السرد بقصة صفوت مع الدراية ومع حبه لإلهام ظهور الشخصية الجديدة هو الذي أدى حتماً إلى توقف السرد الأولي. وقد أثبت ذلك نودوروف بقوله: «إن ظهور شخصية جديدة يؤدي إلى قطع الحكاية السالفة لتقدم لنا حكاية جديدة تشرح علة وجود الشخصية الجديدة»<sup>(82)</sup>.

ووجود هذا التضمين يستغله السارد لهدفين. يتمثل أولهما في تقديم تبريرات تساهم في تطور الأحداث في الحكاية الأم. أما ثاني الهدفين فيتصل بالناحية الفنية، إذ التوقف عن سرد أولي إلى سرد ثانوي له دوره في تقطيع السرد وتهشيم الزمن.

وبفرض هدف ثالث نفسه فيكون باستخلاص العبرة من محاولة الانعتاق والخروج عن المنظومة الريفية خروجاً فردياً دون إعداد مسبق واستعداد نفسي، فتؤول محاولته إلى الفشل الدريع في الدراسة والحب.

وقد أبرز السرد في هذه الرواية أن التعالق بين الحكاية المضمنة



والحكاية المتضمنة هو تعلق السبب بالنتيجة. وهكذا يوضح السرد - بخرقه للزمن - أن سبب موت صابرين هو - بطريقة غير مباشرة - فشل صفوت المنيسى في حياته (الدراسة والحب والاندماج في المجتمع الريفي). ولئن عايناً أهم تجليات الزمن في رواية «أخبار عزية المنيسى» معتمدين في ذلك على روافده من نظام وديمومة وتواتر وبنية للحكاية، فإن الخطاب السردى لا يكتمل إلا بالتعرض على ظاهرتين أخريين بهما يكتمل نصابه وهما الصيغة والصوت. فقيم تجسدت هذه الصيغة؟

## II - صيغة الحكاية:

إن ما يسترعى انتباهنا في هذه الرواية هو غلبة ظاهرة السرد على غيرها من الظواهر. فلأخبار الذى يقوم به السرد ويلجأ إليه السارد درجات مختلفة. فهو يمنح تفاصيل متعددة أو يحجبها. وهو يعلم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذا كله يجعل السارد على مسافة معينة مما يسرد. وقد يتوخى الانتقائية فيما يقدمه من معلومات حسب ما يرتئيه وحسب ما يدعم موقف شخصية على حساب أخرى. ولن يتم ذلك إلا بتبنيه «وجهة نظرها».

والمسافة ووجهة النظر المذكورتان أنفاً هما عضدا ما يسميه جيار جينيت الصيغة (mode)<sup>(83)</sup>. ومن منطلق تقسيم الحكاية - باعتبار عملية التلفظ - إلى حكاية الأفعال وحكاية الأقوال فإن حكاية الأفعال هي إيهام بالمحاكاة عن طريق اللفظ لما هو غير لفظي ويضطلع السارد بإنجاز هذه المهمة. أما حكاية الأقوال فتفترض محاكاة الأقوال الصادرة عن الفاعل مباشرة في النص الروائي. ومن ثمة تم نعت الخطاب الذى ينقل تلفظ الفاعل بالخطاب المنقول - discours rapporté أما الخطاب

الذي يرد على لسان القائل وينقله لنا السارد بطريقة الخاصة دون نسبته مباشرة إلى صاحبه فيسمى الخطاب غير المباشر - discours indirect.

## II-1 - الخطاب المسرود:

لقط طغى الخطاب المسرود في هذا النص على غيره من الخطابات. فالسارد دائم الحضور ومهيمن ونادراً ما يفسح المجال للشخصيات. وإن ترك لبعضها الفرصة في التلغظ فإنه يقيم بينها وبين الطرف الثاني حواراً قيمياً أحادياً تكون فيه شخصية تتحدث أو تسأل والأخرى لا تبادلها الحديث بل تستمع إليها. فيكتفى السارد بمطة واحدة تحيل على القائل فحسب وأحياناً أخرى ينقل كلام الشخصية أو الشخصيات إلى لغته الخاصة أي ينقل التلغظ من الخطاب المنقول إلى المسرود كقوله: «يتحدثون بصوت هامس، يحكون يقولون ما ينقل الفواد بالهموم»<sup>(84)</sup>

ويتوسل السارد لنقل كلام الشخصية إلى كلامه الخاص بالعديد من الوسائل اللغوية كإسناد بعض الأفعال إلى نائب الفاعل لتجنب الصيغة المباشرة في قوله مثلاً: «قل إنه ذهب إلى بلاد الحجاز أكثر من مرة»<sup>(85)</sup> أو يقال في العزبة «إن المالك الحقيقي لهذا القرن هو زوجته الحاجة أم صفوت»<sup>(86)</sup> وقد يورد السارد قولاً متداولاً ويعرفه الجميع بلسانه متبنياً القول ومحتواه للدلالة على بعض الاعتقادات الراسخة في الريف «الضحك الكثير في حياتهم يعني أن مصيبة ستحدث لهم»<sup>(87)</sup> وقوله أيضاً «من يمت في هذا اليوم فهو من الصالحين»<sup>(88)</sup>. ويصل تدخل السارد إلى حد استيطان نفسية الشخصية وإبراد ما تبوح به لنفسها على لسانه هو مثل قوله متحدثاً عن عبدالستار مستهزئاً غوره: «لن يسمع ضحكتها بعد اليوم لن يرى بسمتها»<sup>(89)</sup>

والسارد يتنصت على هذه الشخصيات التي لا يمكنها أن تخفي أي شيء عنه فهو يلاحقها حتى في همسها «يهمس بكلمات تحمر لها

الوجوه خجلاً»<sup>(90)</sup> ولئن لم يذكر السارد هذه الكلمات فليحافظ على علاقته بالمتلقي رغم علمه بها الذي يتضح باستخدامه لفعل «تحمر» وللتمييز «خجلاً». هذا العلم بمحتوى الحديث يلوح لنا كذلك في قوله «كانت الكلمات تنزلق من فمه لا تترك وراءها أثراً ما»<sup>(91)</sup>. أو قوله «أمة تحكي اللحظات الأخيرة من حياة صابرين»<sup>(92)</sup>.

إن السارد ينقله الخطاب المنقول إلى الخطاب المسرود قد قصد عدم الإطالة لأن المشهد المرتكز على الحوار والكلام المنطوق والمباشر يستغرق وقتاً أكثر ومساحة نصية أطول. ومن منطلق تثبيت السارد بالسرد وخدمة لهدف الكاتب في إبراز تكلس العقلية الريفية، فإن الاقتضاب بدأ ضرورة لا مناص منها ولو كان ذلك على حساب كبث بعض الأصوات.

وكل هذه الاستعمالات المذكورة آنفاً تثبت عملية نقل الخطاب من الصيغة المباشرة إلى الصيغة المسرودة بتلخيص السارد قول الشخصيات وهذا يعني أن هناك كلاماً كثيراً قد قيل لا يعلمه المتلقي ولن يعلمه في حين يعلمه السارد تمام العلم ولم يقدم منه إلا ما انتقاد. فاختزاله للقول يعني أنه قد جنب المتلقي مؤونة التأويل كما يعني أيضاً سعيه إلى الإيهام بمحاكاة ما دار أمام السارد من مشهد تمثيلي جماعي اشترك فيه الواحد تلو الآخر بالقول مدلياً كل بدلوه مبدئياً وجهة نظر لم يشأ السارد تقديمها لأنه رأى أن لا طائل من وراء ذكرها. ولن يقف تدخل السارد عند هذا الحد بل سيقوم بإدماج تلفظ الشخصية في تلفظه باستعماله للأسلوب غير المباشر.

## II-2 - الأسلوب غير المباشر:

يحاول السارد أن يحافظ على تلفظ الشخصيات بتوجيه الأسلوب غير المباشر ضارباً بذلك عصافورين بحجر واحد، فلا يفرط في السرد وفي

الآن نفسه لا يترك العنان للشخصية في حرية التلفظ. ويتوسل - عندئذ - ببعض العلامات اللغوية (ضمير الغائب) والأسلوبية (الأسلوب غير المباشر) كقوله: «بيد أنها في لحظات الصفاء والحب تقول له يا ستورة»<sup>(93)</sup> أو «قال إنه من دميستا وإن فراشه كالقبر وإنه يحب أمه وإنه يحكي لها كل شيء»<sup>(94)</sup> وقوله: «يقولون هنا إن البنت تطلع لأمها وإن الحاج هبة الله المنيسى قد يمتلك كل شيء حتى العلاقات بين الناس ولكنه...»<sup>(95)</sup>. وهكذا يتمكن السارد من الاستئثار بالكلمة وعدم إحالتها مباشرة إلى غيره، فيختزل مثلاً أقوال أهل الريف عن صابرين باستخدامه لفعل «يقولون» وتجنبه لذكر القول: «ويقولون... إن السمر نعمة من الله على عباده وإنما (صابرين) تستحق ما حدث لها»<sup>(96)</sup>.

ولئن أدمجت هذه الأقوال ضمن هذا الصنف فلأنه تؤخذ - في هذا الموضع - على أساس كونها فعلاً أكثر من كونها مقول القول. فيبدو القول - آنئذ - واضحاً في ذهن المستلقي الذي يسمع السارد يتكلم ويعلم في الوقت نفسه أن الشخصية تتكلم أيضاً. وهذا الأسلوب في الخطاب يبلغ أكثر ما يمكن من المعلومات للمستلقي في أقل ما يمكن من المساحة النصية.

واستعمال هذا الخطاب يخفف من وطأة الحضور الكلي للسارد لأن الخطاب نفسه يجمع خطاب السارد وخطاب الشخصية معاً.

وتشبهت السارد بالسرد لم يمنعه من التفريط أحياناً فيه ليُفسح المجال إلى الشخصية كي تتحدث، فيظهر - عندئذ - الخطاب المنقول.

## II-3 - الخطاب المنقول:

يكون ظهور الخطاب المنقول بشكلين. يتمثل أحدهما في فسح

المجال لتلفظ الشخصية أي: الخطاب المباشر. أما الشكل الثانى فيعتمد على نقل حديث الشخصية إلى نفسها.

إن الشكل الحوارى للخطاب المنقول غير مكثف في « أخبار عزية المنيسى ». وهو غير ذي أهمية كبرى في سير الحكاية، ولكنه قد ورد في سياقه العادى والمألوف، وهذا أمر قد تعودته المتلقى ولا يتلبس بالغموض بالنسبة إليه بل يساعده على فهم طباع بعض الشخصيات وتصرفاتها<sup>(97)</sup>. ولكن ما لم يتعوده المتلقى هو إيراد هذا الخطاب المنقول أثناء الاسترجاع أو التذكّر، فقد أعطيت فيه الفرصة للشخصية - رغم الفارق الزمنى - لتتلفظ مباشرة - وإن ندر استعمال هذه الطريقة في السرد عامة.

وتلجأ الشخصية إلى استخدام هذا الخطاب فى الاسترجاعات لتحمل إلى المسرود له بعض المعلومات التى قد يحتاجها لفهم انتظام أحداث الرواية وشد الحيط الأساسى فى تركيب الرواية زمنياً وحديثاً، من ذلك قول عبدالستار عند ولادة صابرين:

قالت له الداية: مبروك بنت تسميها إيه؟

فكرت قليلاً، رفعت رأسى: نسميها صابرين<sup>(98)</sup>.

فما ذكره عبدالستار بلسانه لم يشأ السارد - مخالفاً في ذلك ما اعتاده وما سنّه في لعبته الفنية - أن ينسبه إلى ملفوظه الخاص وإنما حاول إيرادها على علاقته إبهاماً منه بما هو واقعى وتكسيراً لرتابة السرد وتقليصاً لهيئته الكلية على النص الروائى.

ومعترج هذا الخطاب المنقول بالسرد ويتداخل معه أحياناً كثيرة<sup>(99)</sup>.

ورغم تفشى هذا الحوار - سواء العادى منه أو ذاك الذى يكون عن طريق الاسترجاع - فإن السارد كممثل للكاتب، لم يستغله ليُحمّله آراء

أو أفكاراً تعبر عن توجهه الإيديولوجي لأن الشخصيات ريفية وساذجة وغير واعية، فكيف له أن يحملها ما لا طاقة لها بحمله فكراً وعملياً؟

وقد خلا هذا الخطاب - في أغلب الأحيان - من معلّات القول لخلق الإحساس بالمفاجأة والدهشة لشد المتلقي ولتجسيد ما يصبو إليه السارد من إيهام بما هو واقعي. وغالباً ما يرد هذا الخطاب مقتضباً يتخلله كلام السارد. وهذا يشي بحرج السارد من إعطاء الشخصية مطلق الحرية في الكلام، لذلك كلما سنحت له الفرصة لافتكاك الكلمة انتقض عليها دون مراعاة لا للمتلقي ولا لمستلزمات الفن القصصي الحديث.

ويعتمد السارد في نقل حديث الشخصية إلى نفسها على بعض العبارات من قبيل قال لنفسه، سأل - حدّث نفسه، إلخ فيقول السارد مقدّماً قول الشخصية بحذاقيّره: «همس لنفسه: معلّش يا أدهم بكرة تتعدك»<sup>(100)</sup>. وهذا ما يطلق عليه دى حردان: المناجاة الداخلية التي هي «خطاب تعبر به شخصية عن رائها الأكثر حميمية والأكثر قرباً من اللاوعي قبل أي تنظيم منطقي أي في حالتها الناشئة، وذلك بواسطة جمل مباشرة مختزلة من شأنها أن تعطي انطباعاتاً بكل غناد أو بكل وارد»<sup>(101)</sup>. وقد يرد هذا الخطاب دون معلّات القول، وأفضل ما يمثله في الرواية مناجاة عبدالستار الدائمة لصورة الأدهم المعلقة على الحائط والمثلة للبطولة - حسب اعتقاده -، فيقول: «أين أيام الأدهم (ناظراً إلى الصورة)»<sup>(102)</sup> أو مناجاة لطيف ابنته بعد موتها: «لو كان بإيدي؟ لكن معلّش يا صابرين»<sup>(103)</sup> أو مناجاة عبدالستار لله: «يا أرحم الراحمين، فين رحمتك؟»<sup>(104)</sup>.

وقد تمكّنت الشخصية بهذا النوع من الخطاب المنقول أن تفك الحصار عن نفسها محاولة خلق طرف ثان يستمع إلى معاناتها وألمها دون تدخّل مباشر أو لوم.

وقد توسل هذا الخطاب بظاهرة بلاغية هامة هي الالتفات بتغيير ضمير المخاطب إلى الغائب وهذا يعكس طفرة للاوعي الذي طفا على السطح: «أنا أقتل ابنتي صابرين... أنا أفعلها؟ عبدالستار يقتل ابنته؟ عبدالستار يغسل عاره بيديه دون علم أحد؟ رجل ولا كل الرجال»<sup>(105)</sup> وهذا الخطاب ينم عن تمزق داخلي دفع بالشخصية - من هول العصبية - إلى الانشطار نصفين: نصف يطمح إلى بطولة وهمية ونصف عاجز قمام العجز عن أي فعل مهما كان نوعه، فترغب الشخصية في التخلص منه لكنها تبوء بالفشل فتبقى شخصية متأزمة متقوقعة على نفسها متأوّهة ومتألّمة في صمت رهيب فتلجأ إلى المناجاة الداخلية عليها تخفف وطأة ما أصابها. ويبدو هذا الخطاب بمثابة حديث بين طرفين - وهو ليس كذلك - هما الشخصية والصوت الذي يعتبر تجسيداً لأفكار الشخصية بصوت مرتفع.

ويرد الخطاب المنقول في شكل استعسارات تُطرح دون مبرر ثم لا يُعلم لمن وجّه هذا السؤال. أهو موجه للمتقبل أم إلى السارد أم لهما معاً؟ ومن وجّهه؟

وتبدو الإجابة عن هذه الأسئلة عسيرة وتكاد تكون متعذّرة بيد أن للالتباس الذي تحدّثه دوراً أساسياً في الإيهام بما هو تخييلي والابتعاد عما هو واقعي كهذا القول: «أين الأيام الخوالي؟... رجال حقيقيون؟ ولكن أين هم؟»<sup>(106)</sup>. فيظهر هذا الملفوظ في ذهن المتلقي من قبيل المناجاة الداخلية أو هوس اللاوعي، بيد أن غياب الشخصية ووجود السارد - رغم انقطاع في سير الخطاب المسرود باستخدام الأسلوب الإنشائي - يمكن أن يدمج هذا الخطاب من ناحية ضمن الخطاب المنقول بما أن التلفظ ليس للسارد، وأن يحفز - من جهة ثانية - ضمن الأسلوب غير المباشر الحر. ولهذا الاستعمال فضيلة قطع رتابة السرد بما

أنه لا يحسب له ولا عليه، إذ يكتنفه الغموض. وبه تتم المواجهة بين ما هو واقعي وما تخيلي.

ولئن توخى يوسف القعيد التنوع في أساليب الخطاب من مسرود وغير مباشر ومنقول فلأن له غاية بطمح إلى بلوغها وهي أن يُقيم بهذه الأساليب سخرية هادفة، فما هي ظواهرها فنياً؟

## II-4 - السخرية:

تقتصر السخرية - في هذه الرواية - على كيفية تناول الكاتب قول آخر أو موقفه أو رأيه بالتشويه والمبالغة لغتاً للنظر. وتقليلاً لشأنه أو استنهاضاً لهسته. ويرى باختين أنه يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير أو طريقة اجتماعية نموذجية أو شخصية من حيث رؤيتها أو كلامها أو تفكيرها<sup>(107)</sup>.

وقد اعتمد يوسف القعيد هذا المنهج في إقامته سخرية تشي بطموحه إلى تقويم ما انزاح عن الصواب في الريف وما شابهته شوائب العادات والتقاليد إلى حد يبعث على السخرية. فيفضح كل هذه الممارسات المتوارثة. ويربط عبدالستار بين قلب الجبلية وزوال الكرب: «عدكت الجبلية وكنت قد لبستها مقلوبة حتى يزول الكرب ويأتي الفرج»<sup>(108)</sup> يدخله يوسف القعيد ضمن هذه السخرية التي كثيراً ما يعوّل فيها السارد على فطنة المسرود له للوصول - عبر انتقاد هذه السلبات - إلى إيجابيات مقصودة لذاتها كحفز الهمم على التخلص منها ولقت الأنظار إلى ضرورة تجاوزها. والسخرية وسيلة فاعلة للإقناع، لأنها تذهب أبعد من اللغة. فهي تلعب دوراً أساسياً في فضح الواقع الريفي وإدانة نمطية الحياة على جميع المستويات لأن الريفي مستلب الحقوق، مقزّم نتيجة المواضع الاجتماعية التي تتحكم في بنية المجتمع الريفي وهيكلته.



وهو مقموع ومهمش سياسياً لتكريس الهوية العميقة بين أهل الريف وبين الإدارة المركزية التي تعتمد الانتخاب الصوري بما أن أغلب المنتخبين الريفيين لا يفقهون من الانتخاب إلا كونه يوم عطلة<sup>(109)</sup>. وتواصل مع هذه السخرية، يلجأ السارد إلى استخدام الأسطورة، أسطورة الأدهم بما يُسند إليه من بطولات. ولكنه - في هذه الرواية - لم يجد الأدهم ولم يُعطه بالتكريم كما حاول أن يفعل ذلك عبدالستار، بل وظف صورة الأدهم لإبراز المأساة التي تعيشها القرية وللإحراج عليها جاعلاً الأدهم يعيش مأساة أيضاً. فمأساته مع الزمان تنتهي بتلاشيهِ في المكان وضياعه في عناصر الأشياء المشكلة للفضاء المكاني. والدهر يتكفل بتهميش الأدهم الأسطورة ليُجعله مجرد صورة على الحائط، تقادم عهدا وتآكلت جوانبها: «صورة الأدهم تاهت معالمها بفعل تساقط البياض من الحائط»<sup>(110)</sup>. وبالتالي فقد ذهب الدهر بهيبته ووقاره. وتآكل الصورة واصفرارها وتركها للزمن يشهشها هو رثاء المفتوة والرحولة بفعل تطور الزمن.

ويبدو - عندئذ - أن استخدام يوسف القعيد للأسطورة لا يخرج عن مجمل الإدانات للواقع الاجتماعي بكافة أبعاده.

وتدخل ضمن السخرية الهادفة في الخطاب رمزية بعض الأسماء كاسم أخ صابرين وابن عبدالستار الزناتي. ولئن كان هذا الاسم يوحي - في الذاكرة الجماعية - بالبطولة والقدرة والبقاء في الزمن، فإن ما أوكله السارد إليه للقياس به أي دور تنقية العرض من الدنس بقتل أخته، لا يكرّس هذه البطولة بل يكرّس تكلس الذهن وعدم الوعي.

كما يمكن أن يكون التقابل بين المرتقب والحقيقة الأصلية على أرض الواقع مدعاة إلى السخرية مثال ذلك ما توهمه صفوت من أن «المدام» (التي حدثته عنها إلهام) «مديرة لأحد الأعمال»<sup>(111)</sup> فإذا به يُصد

بتداعي تصوّره عندما قالت له «الدام»: «إذا كنت تريدها لمدة ليلة كاملة فادفع ثلاثة جنيهات»<sup>(112)</sup>

ويبدو أن توسل السارد بهذا الأسلوب هو أقرب وأنجح في إصابة الهدف مما لو كان الخطاب جدياً إذ بذلك يلفت انتباه المتلقي ويشير دهشته، دهشة تحث على الإنصات بتروء وهكذا تكون وظيفة السخرية تنبيهية تأثيرية بلجاً إليها السارد كلما رام بلوغ هدفه وهو تشجيع المتلقي على استيعاب ملفوظ الرواية.

ومما يمكن أن يدرج ضمن هذه السخرية هو اقتحام الكاتب عالم السارد القصصي لأن قطع مهمة السارد بتدخله المباشر لمخاطبة المستقبل يفسد على القارئ لذة القراءة ويؤكد له أن السارد ليس إلا لعبة فنية في يد الكاتب يتحكّم فيه كيفما يشاء، وعلى عليه طريقته ومنهجه في تفسير القص ويستخدمه أحياناً لث إبدعولوجيته، رغم كون الكاتب يختفي بعد ذلك ليعيد الكلمة إليه من جديد.

فهذا الاختفاء والتجلى لدى الكاتب هما مظهر من مظاهر التهكم الذي يترسّخ أكثر عندما يأخذ الكاتب الكلمة ليهرب علمه بأشياء يجهلها السارد والمتلقي مثل حديثه في بداية الرواية عن نظام «العزب»: «والعزبة عادة مرتبطة بالملكية الكبرى... وهي ضيعة خاصة... ونظام العزب لا يرجع إلى قرن مضى، فقد نظّم في سنة 1913»<sup>(113)</sup>

والسخرية هي - كآلية من آليات التيليج - أقرب إلى النفس والتأثير ولفت النظر إلى أهمية الريف وضرورة تواصله مع المدينة ليسير في ركبها نحو التعلم والتطور والانفتاح.

وإن نالت الصيغة - من حيث كونها تقنية من تقنيات الخطاب السردى - حظوة في اهتمام يوسف القعيد بها في نصه الروائي، فإن التأثير أيضاً سيستمرعي انتباه الكاتب في حرصه على إثبات انتمائه إلى

الرواية الجديدة. ولعل كيفية تعامله مع التبشير كفيل بإيضاح مفهومه وكشف وظيفته.

### III - التبشير:

إن التبشير - حسب تعريف جينيت - هو «تضييق الحقل أي انتقاء المعلومة السردية بالنسبة إلى ما كان يسميه كلية المعرفة... ووسيلة هذا الانتقاء بؤرة محددة أي جعبة معلومات لا يتسرّب منها إلا ما يسمح له به وضعه»<sup>(114)</sup>. والتبشير في هذه الرواية نوعان: التبشير الصفر والتبشير الداخلي.

#### III-1 - التبشير الصفر:

إن هذه الرواية تروّج بتبشير من الدرجة الصفر إذ السارد كلي المعرفة وكلي الحضور. وهو عارف بجميع تفاصيل القصة والنتائج التي ستنتهي إليها. ويبدو السارد - وهنا - على درجة عالية من المعرفة والعلم بكل ما يحيط به. فهو لم يُخف فهمه لعلم الجغرافيا أثناء استعراضه لحدود القرية وأبعادها وطرقها، كما بين معرفته لتاريخية قوانين الملكية الكبرى التي أقامت أود نظام «العزب» فقد نُظِم سنة 1913 ويوجد اليوم حوالي خمسة عشر ألف عزبة»<sup>(115)</sup>.

وكل ما استعرضه السارد في هذه الرواية هو من مخزونه الثقافى والمعرفى الخاص وليس مما يرى. وهذا من شأنه أن يبونه مرتبة التفوق المعرفى والتبشير من الدرجة الصفر. ورغم استعراضه هذه المعارف فإن هذا لم يحد أبداً من تيسّطه في الوصف بما يحيل على عمق الرؤية وتوسّله بالحقل البصرى. فالسارد يصف الطبيعة مُركّزاً في الآن نفسه على الظاهر والباطن معاً "تلك لحظة لا تبعث إلا الأسى في النفس، ذرأت الظلام

تتساقط، اللون الرمادي المغيش، « كل فرد يتمسح داخل نفسه... قرص الشمس الأحمر القاني بعد عودته من رحلة اليوم الخرافية نام على الأفق البعيد »<sup>(116)</sup>. ولكن كان هذا الوصف يوهم أحياناً بأمحاء السارد فإنه في الحقيقة توكيد للتبشير من الدرجة الصفر.

وسارد « أخبار عزبة المنيسي » يتتبع الشخصيات ويتعقبها في جميع أماكن حضورها المختلفة ونفسياتها المضطربة والمتأزمة. فهو مع صفوت في الإسكندرية أثناء فشله في الحب والدراسة، وهو معه أيضاً في الغرفة والمكان الذي التقى فيه صابرين. وهو أيضاً مع صابرين في حبرتها وفي موازنتها بين أبي الغيط (خطيبها) وبين صفوت (ابن السيد). كما أنه لا يفارق عبدالستار أبداً سواء أكان في جولاته بأطراف القرية لحراستها أو في فترة حزنه على ابنه صابرين، وهو معه وزوجته في خلوتهم ليلاً... إلى غير ذلك فلا تخطو الشخصيات أي خطوة إلا ترصد حركاتها وسكناتها متصفاً حتى أثناء معادئتها لنفسها. وكل ذلك بطبيعة الحال يرد في المستوى الأول من السرد مما يجعل الحكاية كأنها غير مبالغة. وواكب السارد الزناتي في سره وعلايته وعلم اضطرابه وقلقه عند اتخاذه قرار قتل أخته صابرين بالسهم. وقد تتبع السارد الزناتي خطوة خطوة من بداية علمه بجرم أخته « قد أدرك بوعيه الخاص... كل ما حدث، ما حدث في إيتاي البارود (عندما تخلصت من الجنين) والخمسين جنيتها التي قبضها والده »<sup>(117)</sup>. واجتراح السارد ذهن الزناتي وحضر اتخاذه قرار قتلها: « قرر أن يقتلها، أن ينهي كل شيء بنفسه، لا يمكن للأمور أن تستمر »<sup>(118)</sup>. واستعرض معه صدى الفضيحة لدى أهل القرية (كل هذا قد مر بذهن الزناتي ولم يبح به لأي أحد ولا يعلمه إلا السارد الذي كان يتنصت عليه): « بمجرد أن يتمسح الوقت يدرك الكل حقيقة ما حدث، يصبح عبدالستار والزناتي وصابرين حديث أهل العزبة كلهم

لسنوات طوال قادمة»<sup>(119)</sup>، كما اقتحم السارد على الزناتي جميع فترات حياته اليومية حتى أنه لم يترك شاردة أو واردة إلا سجلها وذكرها. وتتبع معه شراءه لقارورة السم وإخفاؤه لها حتى لا يُتفطن إلى نواياه «وضع الزجاجة بين فرعين في شجرة التوت، سد فوهتها بعيذان القش»<sup>(120)</sup> وأصبح السارد ظل الزناتي لا يمكنه التخلص منه فلازمه أثناء وضع السم لصابرين وصور جميع حركاته وسكناته قبل العملية وبعدها فيقول السارد متحدثاً عن الزناتي: «أحس أن الكلمات تنزلق من فمه وتترك في أعماق الفم تحت الضرس بين الأسنان طعماً بالغ المرارة مثل طعم حبّات الشب البيضا»<sup>(121)</sup>

وهذا التركيز على الشخصية وتنصّت السارد عليها وتتبعه لها ثانية ثانية، ليلاً نهاراً، في خلوتها وفي اجتماعها بأفراد الأسرة، وفي عملها وتجوّلاتها، كل هذا يمتد عبر صفحات متتالية تبدأ من الصفحة الثالثة والعشرين بعد المائة إلى الصفحة الخامسة والثلاثين بعد المائة، يساهم في تأكيد التبشير من الدرجة الصفر ويوهم في الآن نفسه بأن الأحداث قد اتخذت الواقع مرجعاً لها لتشد انتباه المتلقي ولتبين أن الوعي - في هذه الرواية - وعي معكوس يكرس التخلف والتشبث بالتقاليد البالية وبالعرف المتفق عليه في المجتمعات الريفية.

وهكذا تتطابق هيمنة الحكاية غير المبارة على غيرها تطابقاً كلياً مع رغبة السارد في الحضور الدائم وعدم تفریطه في التلقظ. وكل هذا نلّمسه - فعلاً - من خلال تقليص الحوار واستئثار السارد بالكلمة لنفسه أكثر من تمكين الشخصيات منها حتى يتحكم فيها كيفما شاء وأنى شاء.

وطغيان التبشير الصفر على الرواية عامة لم يمنع التبشير الداخلي من التسرب إليها بعض الشيء فكيف تشكّل هذا التبشير الداخلي؟

## III-2 - التبشير الداخلى:

إن التبشير الداخلى يفرض وجوده فى الرواية كلما ترك السارد للشخصية فرصة لتتحدث بلسانها عن نفسها، فينتقل بذلك التبشير من الصفر إلى الداخلى.

والتبشير الداخلى - فى هذا النص - يعد ضئيلاً مقارنة بهيمنة التبشير من الدرجة الصفر. ويجسده مثلاً حديث عبدالستار لنفسه عن غفلته «حسرت كل شيء»، ظلام الليل، صمته، نجومه، لم يحدث فى العزبة شيء منذ مدة طويلة، الذئاب والشعالب والأفاعى تعرف صوتي، وطائرة منتصف الليل أحرسها، حتى تغيب عن الأنظار ولكنك يا صابرين (والحال أنها ميتة) لم أقدر على حراستك أو حمايتك من عزبة المنيسي»<sup>(122)</sup>

وللتقارير وبعض المراسلات دور فى الإعلان عن التبشير الداخلى. ففي الوقت الذى تصل فيه هذه التقارير<sup>(123)</sup> والرسائل<sup>(124)</sup> إلى الأنا المسرودة لتعلمها بوضع تجهله أو تتجاهله تحصل الأنا الساردة - فى اللحظة نفسها - على العلم والمعرفة. وهذا الاشتراك فى المعرفة فى لحظة موحدة يجعل التبشير من قبيل الداخلى نظراً لاختلاف السارد والمسروود. فيتساوى بهذه الكيفية السارد والمسروود له فى نفس الدرجة من المعرفة. ورغم اقتضاب هذه التقارير والرسائل فإن السارد قد توسل بها لقطع رتبة السرد وهيمنته الكلية على النص الروائى ولتهشيم الزمن.

ولئن سعى السارد إلى التدخل كثيراً فى النص الروائى فإنه حاول التخفيف من وطأة التبشير الصفر بإبراده صوت المذيع فى الراديو: «إن ما يهدد سوريا اليوم قد يهدد مصر غداً...»<sup>(125)</sup>، أو باتخاذ صورة الأدهم وسيطاً بينه كسارد وبين عبدالستار كشخصية بما أن عبدالستار سيحادثها ويناجيها ويستمد منها قوة الاستمرار فى حياته الضنكة.

وصوت عيذاستار وصوت المذيع وبقية الأصوات تدعوننا إلى الاهتمام بها وإلى تبين عنصر الصوت كمقوم من مقومات الخطاب السردى.

#### IV - الصوت:

إن لكل قصة تحكي فاعلاً يقوم بالحكاية فيعطيهما نظامها الزماني ويضبط لها حدود عالمها الواقعي أو التخيلي. ويخاطب الفاعل - في مستوى عملية البث والتواصل - مرسلًا إليه في مستوى التلقي وهو السامع الذي ينصت أو القارئ المتتبع لحيط القص. فالحكاية إذاً تحوي ملفوظ الباث وملفوظ الشخصيات، فما علاقتهما ببعضهما البعض؟

ومن هذا المنطلق، اهتمت الإنشائية بما أسمته بالصوت أو الباث والمتلقي في النص الروائي فنعتت الأول بالسارد والثاني بالمسرود له (126). وهكذا يتم انتظام المقامات السردية حسب ما يلي: كاتب حقيقي ← سارد ← حكاية ← مسرود ← قارئ حقيقي أو مفترض (127)

#### 1-IV - السارد والكاتب والمسرود له:

إن ما يلفت الانتباه في رواية "أخبار عربة المنيسي" هو غلبة ظاهرة السرد على غيرها من الظواهر مما يدعو إلى التساؤل عن السارد وعن علاقته بالكاتب وبالمسرود له أولاً وبالنص الروائي وشخصياته ثانياً.

لا يعرف فولفكنق Wolfgang Kayser - السارد تعريف السلب: السارد «ليس المؤلف المعروف أو المفسور وإنما هو دور اختلقه الكاتب وتبناه» (128)، إذ إن الكاتب شخصية تاريخية لها وجود حقيقي بعيداً عن النص السردى في حين أن السارد هو شخصية تخيلية داخل النص الروائي يكسبها الكاتب أحاسيس تنعكس في مستوى التلفظ انسياً

ووضوحاً أو ضيقاً أو انغلاقاً معبراً بذلك عما يشعر به الكاتب من حرية أو قيد لأن هذا الأخير هو الذي صاغ السارد صباغة روائية وكلفه بالإشراف على السرد تخيلاً. فنراه يؤكد حضوره من بداية الرواية إلى نهايتها بما توسّل به من الوسائل اللغوية كالدلالة على الاشتراك مع الآخرين في المكان في قوله: « هنا عزبة الحلم هبة الله المنيسي »<sup>(129)</sup>. فاستخدامه لـ « هنا » تشي بأنه موجود في العزبة ويشارك الريفيين حياتهم، خاصة أن الظاهرة قد تكررت العديد من المرات<sup>(130)</sup>. وبتنوع السارد هذه الأساليب المدعّمة لحضوره الدائم فيستخدم أسماء الإشارة « كل شيء » يسير في هذه العزبة<sup>(131)</sup>، « هذا المكان مخصص للحاج هبة الله المنيسي »<sup>(132)</sup>. أو يتوسّل بالنداء الذي يتطلب وجود طرفين في العملية التلغظية: المنادي وهو السارد والمنادى وهم أهل القرية: « بين القلبين يا أهل القرية، فصّة مزروعة هوى مكسوة »<sup>(133)</sup> أو اقتصاره في النداء على المنادى فحسب « في عربة الحاج... - سادتي - أحزان كثيرة »<sup>(134)</sup>.

ويتجاوز تدخل السارد وهيمته هذه المشيرات لينطلق في تفسير بعض المصطلحات مشيراً إلى علمه الواسع بها وبمعانيها: « العزبة هي ضيعة خاصة تأوي العمال الضروريين لاستغلالها »<sup>(135)</sup>

ويعرّف الركوبة قائلاً: « والركوبة أرقى قليلاً من الحمار الذي يعمل يومياً في الحقل »<sup>(136)</sup>

ويكون تدخل السارد كذلك بالتعليق على بعض الأحداث من حيث تكررها أو ندرة وقوعها « عندما ترد ورقة من دوار العمدة... باستدعاء أحد الأنفار - وهذا نادراً ما يحدث... »<sup>(137)</sup>

وبصفة عامة، لا يرد السارد - في هذه الرواية اعتباطاً بل يلخص



موقفاً ويفضح نوايا السارد إذ إنه يتحكم فنياً في طبيعة التفاصيل التي يقدم وفي الأسلوب الذي يرتبها لتقديمها إلى المتلقي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وهذا ما يحفز على استقصاء المعلومات والتفتق في تركيب موقف الشخصيات. فالسارد كلي الحضور والمعرفة يسجل ما يرى في العزلة وخارجها وما لا يرى في الآن نفسه باقتحامه للقاءات صفوت مع إلهام في الإسكندرية، فيسوح بما تظهره الشخصية وما تضره مقتحماً نفسيته متنصتاً عليها في خلوتها وفي ندمها متمتعاً في ذلك بحرية مطلقة.

وفي الوقفات الوصفية، نجد السارد يلقي بما في نفسه متماشياً في ذلك مع الشخصية أو المكان أو الأحداث. وهذه الطريقة المتوخاة تجعل الأوصاف تشع حركية وحبوية لتزيد من الجذاب المنقبِل للرواية كلما تقدم في قراءتها، منوعاً أساليب الوصف مسوحياً لعه من قاموس الطبيعة بما فيها من ألوان ومن قاموس السلاغة خاصة واللغة عامة بما فيها من استعمالات تشي برغبة السارد اللامحدودة في تحقيق اللذة على مستوى الخطاب كقوله: "الحقول المترامية الأطراف لحظة الظهيرة، الشمس في كبد السماء، تنوء نظرات الإنسان في أركان الكون الأربعة، تنغير معالم الأشياء تكتسب ألواناً غير ألوانها الأصلية، وتفرض لحظة الظهيرة نفسها على كل شيء، توهم الإنسان بوجود أشياء كثيرة، تنحني شجرة الجازورين، تنقوس شجرة الكافور، الصفصافة تموت ببطء، أشياء كثيرة تتحرك، أرض تصعد، أرض تهبط، الحقول تدور في بلاد، برج الحمام العالي يقدح الشرر، تتحول خضرة النباتات إلى لون رمادي جاف"<sup>(138)</sup>. فاستعمال السارد للأفعال المضارعة في إسناد مجازي في هذا المقطع الوصفي قد أضفى حبوية ونشاطاً على النص بتحريكه للجامد كدوران الحقول وتنقوس الشجر... وتثبيت المتحرك وهو الإنسان بما أنه أصبح ثابتاً

أمام هذا المتغير. وهذا ما يبرز التباين بين الكاتب والسارد. وقد تفتن جينيت إلى وجود هذا الاختلاف بين المنتج التخيلي وهو السارد والمنتج الفعلي وهو الكاتب الحقيقي<sup>(139)</sup>.

ولئن أقررنا بوجود السارد العالم بكل شيء - كما هو الحال في هذه الرواية - فإن السارد - من حيث كونه وجوداً تخيلياً - لا يعرف شيئاً وإنما هو موكل بالتلفظ لا غير لأن الذي يعلم حقاً هو الكاتب من ورائه والمسرد له الذي يصل إلى المعرفة تدرجاً. فالكاتب - من هذا المنظور - هو همزة وصل وهو الخيط السري بين السارد والمسرد له.

ولئن اختلف دور الكاتب - من حيث كونه تأسيساً للنص السري بينائه مادياً من خلال تقسيم عمله إلى أبواب وفصول وافتتاحية وخاتمة وتأليف وترتيب عام - عن دور السارد الذي يصطليح بمهمة التلفظ وتسيير العمل السري من حيث الترتيب الرسمى مثلاً، فإن الخلط بين الكاتب والسارد وارد أحياناً خاصة عند استعمال عبارات ومصطلحات لا قدرة للسارد كمنتج تخيلي على استخدامها من قبيل ميكروفونات<sup>(140)</sup> وغيرها من الاستعمالات الأخرى. عندئذ يفرض الكاتب وجوده فيفتك الكلمة من السارد ليرضي ذاته العارفة والعالة فيظهر تدخله علناً ودون مواربة. فيتدخل بتعريفه بعض المصطلحات كقوله: «والعزبة عادة مرتبطة بالملكية الكبرى... ونظام العزب لا يرجع إلى قرن مضى، فقد نظم في سنة 1913 ويوجد اليوم حوالي خمسة عشر ألف عزبة...» ولقد صار عدد من هذه العزب قرى حقيقية ولكن أكثرها من الناحية الإدارية يتعلق بالقرى التي انفصلت عنها<sup>(141)</sup>. وكل هذه التفاصيل التي يسوقها السارد بسنواتها وأرقامها ودقتها تنم عن سعة علم وتضلع في الأمور الإدارية الخاصة بالريف، فكيف للسارد أن يعلمها وهو تخيل محض؟ إن إدماج جزئيات متناهية الدقة يقودنا إلى تأويلين لتوظيف المعلومات.

أولهما الدلالة على إيهام المستقبل بالواقع، وثانيهما التنصيب على أن وظيفة السارد - مهما التصقت بهذا الواقع - تبقى تخيلية ومتصورة. والظاهرة - ككل - تدلنا على قدرة الكاتب على إفتاك الكلمة متى شاء ذلك، وما السارد إلا لعبة فنية يمارسها الكاتب ليُخرج هذا الفن الروائي من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الإنجاز والتقبل. وهذا يعني أيضاً أن الكاتب يؤطر خطاب الرواية برؤية إيديولوجية ذات طرح اجتماعي إنساني. فيصبح الخطاب - رغم شغافيته - وظيفياً تكمن مهمته الأساسية في الإدانة والتشهير ورفض حالة السكونية والثبات في الريف.

ولئن كانت العلاقة بين السارد والكاتب وطيدة نظراً لتدخل الكاتب في ثنائيا الرواية واقتحامه عالم السارد لإظهار علمه في شتى المجالات سواء أكان ذلك في المجال الاجتماعي أم في المجال التعليمي بما أنه عالم بمحتوى دراسة صفوت: «نسى الكلية، دروس الإنجليزية - ماركس داروين، مسائل الرياضيات»<sup>1421</sup>. فبأن تدخل الكاتب له غايات يسعى إليها منها توطيد العلاقة بين السارد والمسرد له بوجودهما معاً في نص سردي فني إيديولوجي في بعض جوانبه، ودفع المسرد له للانتصار لكل الأفكار التي يقدمها السارد ومن خلاله الكاتب ومساندته الكلية له بدون قيد أو شرط.

وتجتمع مع هذه الغاية غاية تعليمية معرفية يرغب السارد في ترسيخها، لأنه كلما لمس جهلاً لدى المسرد له أو القارئ بظاهرة معينة من الظواهر المتحدث عنها، يتوقف عن السرد ليعرفها تعريفاً موجزاً لا يشغل كاهل المسرد له وفي الآن نفسه يقرها من ذهنه ولن يستهجن تدخل كهذا من منطلق الغاية تبرر الوسيلة.

وحفاظاً على تواصل هذه العلاقة بين السارد والمسرد له يصبح كل ما يقدمه السارد من وصف دقيق للمكان بحدوده الجغرافية وموقعه

والتعرض لأهله ولعاداتهم وتقاليدهم وحياتهم اليومية دليل حرصه على استمرارية هذه العلاقة.

## الخاتمة:

إن دراستنا للخطاب السردى في « أخبار عزية المنيسى » قد أحالتنا إلى فهم بنية هذا النص والتفطن إلى أهمية الزمان الذي أعرض يوسف القعيد عن ترتيب أحداثه حسب النسق الخطي مما ألجأ السارد إلى توخي الاسترجاعات التي مكنت المسرود له - بكثرتها - من شد خيط المستوى الأول للقصة، إذ لم ترد هذه الاسترجاعات اعتباطاً بل أدت وظائف عدة نذكر منها إفادتها المسرود له بالعديد من المعلومات عن جميع الشخصيات، وإفهامه الدافع الأساسي لحذب القتل. هذا الحدث الذي افشحت به الرواية تقريباً وألزم السارد بالعودة إلى ما قبله. وهذا ما تم فعلاً من خلال ضبط التواريخ، وما ساهم في تداحل الأزمنة وتراوحها بين الحاضر والماضي والمستقبل وهذا التداخل مكّن من تهشيم الخطبة الزمنية للأحداث وأفضى إلى تقطيع السرد والبرهنة على أن يوسف القعيد قد نأى - في هذه الرواية - عن التصور التقليدي للسرد وأنه قد ساهم - من ناحيته - ببلونة في بلورة الرواية المصرية خاصة والعربية عامة.

وقد مكن الاسترجاع السارد من القدرة على سبر أغوار نفسية الشخصيات المتأزمة (عبدالستار - صفوت - صابرين والزنتاني) واستبطان ذاتها والبحث عن أخفى أحاسيسها. فجعل بذلك الصلة وثيقة بين السارد والشخصية المتأزمة التي لم تكن قادرة على التعبير عن رأيها صراحة أو الشكوى من وضعها المتردي اجتماعياً ومادياً. فكانت سلبية عاجزة عن تشوير الواقع وهدم بناء الفاسدة. فاستبدلت بالحوار الشئاني حواراً بسيطاً ساذجاً عقيماً وأحادياً - في أغلب الأحيان -، غاية السارد

من إirاده الحد من سلطة السرد وتكسير رتبته وإبراز سلطته وقدرته على تسيير الرواية فنياً. فسلطة السارد هذه بدت واضحة في العديد من مواطن هذا المقال، أي في الصيغة والتبثير والصوت.

ونتيجة لذلك، بدأ السارد ومن خلال الكاتب مسيطرًا مهيمناً يتحكم في خيوط الرواية التي كرست المناجائية على الحوارية لأن يوسف القعيد لم يكن ليتجادل مع أبطاله ولتتفق معهم وإنما هو يتحدث عنهم لا معهم.

ولو أقمنا مقارنة بين تلفظ كل من السارد والشخصية لوجدنا أن الشخصية إذا ما تكلمت ليس لها أن تتكلم إلا من خلال السارد وبلغته ولو اقتضى الأمر - كما رأينا في شواهد هذا المقال - استعمال لغة تجمع بين المكتوب والشفوي أو حتى استعمال اللهجة العامية - كما هو الحال في هذه الرواية.

وهيمنة السارد المطلقة في هذا النص أفرزت أحادية الصوت على مستوى التلفظ وأحادية الوعي على مستوى رؤية العالم. وهذا في حد ذاته يدفعنا إلى القول بوجود منظور إيديولوجي سائد في الرواية توصل بالخطاب ليُلزم الكاتب بالابتعاد عن الوظيفة التجميلية للأدب وحتّم عليه تقديم الواقع بكل عفونته - رغم محبته للريف والريفين - فقد توصل السارد - ومن خلال الكاتب - بجميع أليات الخطاب السردى ليحيلنا إلى واقع مرجعي يكشف لنا عن ظروف عيش الريفين عرضة للتسلط والاستغلال وعن وقوف عبدالستار - كغيره من الشخصيات - موقفًا انهزاميًا من أهم قضية في حياتها: قضية الشرف والمصير.

فالزمن بتكراره ويطئه وعدم تأثيره إيجاباً في الشخصيات هو زمن يشهر به يوسف القعيد ويدعو إلى تجاوزه.

ومهما يكن من أمر هذا العمل، فإن الكاتب قد توسل في الخطاب السردى بتقنيات خلقت تقاليد قصصية جديدة تمتاز بتكثيف الدال والدجوى إلى التكرار وتهشيم الزمن وتقطيع السرد والاتكاء على معجم حسى يطمح إلى احتواء غليان الداخل وتأججه.

## الهوامش

- (1) سنعتمد في هذا العمل على طعة دار الهلال، القاهرة 1985
- (2) Robbe Grillet, Alain Analyse, théorie, in Colloque de Genes, vol, I, p. 165.
- (3) تودوروف، مقولات الحكاية الأدبية، مع. عرب والفكر العالمى العدد العاشر، ص 104.
- وانظر: Genette, Gérard Frontières du récit, in Communication n°= 8, p 165.
- (4) Lefebvre, M. Jean, Structure du discours de la poète et du récit, p. 166.
- (5) Waltr, Ian: Réalisme et romanesque, in Littérature et réalité, p. 28.
- (6) انظر مثلاً فيما يخص الزمن: Genette, Gérard Figures III, pp, 77 et sp.
- (7) أخبار عزة المنيسى، ص 24.
- (8) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
- (9) المصدر نفسه، ص 31.
- (10) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (11) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (12) انظر مثلاً الصفحات 34 - 36 - 38 - 40... من «أخبار عزة المنيسى».
- (13) المصدر نفسه، ص 27.
- (14) فيما يخص الاسترجاعات، انظر: Genette, Gérard: Figures III, pp, 90/91.
- المرزوقي، جميل وشاكر، جميل مدخل إلى نظرية القصة، ص 81.
- (15) أخبار عزة المنيسى، ص 22.

(16) المصدر نفسه، ص 30.

(17) انظر. Gonette, Gérard op, cit., p. 90.

(18) حيدر، حيدر: عميقاً نحو الجذور شوقاً للينابيع، مج الموقف العربي، عدد 30، ص 56.

(19) أخبار عزة المنيسي، ص 45.

(20) الحديث عن صفوت وعن قصة حبه يبدأ في الصفحة 54 من الرواية.

(21) انظر في هذا الصدد : Gonette, Gérard, Loc o,m cit.....

(22) أخبار عزة المنيسي، ص 28، كما يذكر تاريخ دفن صاهرين: 1967/4/14، أو تاريخ تقرير الطبيب الشرعي، 23 مايو 1967، أو التعرض لرضوخ عبدالستار بقبوله «دبة» كجبر للضرر الذي أحدثه صفوت المنيسي بإبنته الثلاثة 13 سبتمبر 1966.

(23) المصدر نفسه، ص 26.

(24) المصدر نفسه، ص 45

(25) المصدر نفسه، ص 51

(26) المصدر نفسه، ص 61

(27) المصدر نفسه، ص 38، انظر أيضاً ص 43 و

(28) المصدر نفسه، ص 28

(29) المصدر نفسه، ص 20

(30) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوار مع يوسف القعيد، ص 315

(31) انظر تعريف جينيت لـ Prolepses في كتابه Figures III, p. 82.

(32) أخبار عزة المنيسي، ص 45.

(33) المصدر نفسه، ص 46

(34) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(35) المصدر نفسه، ص 42.

(36) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(37) المصدر نفسه، ص 15.

(38) القلماوي، سهير. مقدمة رواية أخبار عزة المنيسي، ص 12

(39) أخبار عزة المنيسي، ص 158.

(40) المصدر السابق، ص 138.

(41) المصدر السابق، ص 22.

(42) المصدر نفسه، ص 42.

(43) المصدر نفسه، ص 22.

(44) المصدر نفسه، ص 24.

(45) المصدر نفسه، ص 28، وانظر أيضاً على سبيل المثال ص 135.

(46) المصدر نفسه، ص 17.

(47) المصدر نفسه، ص 135.

(48) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(49) المصدر نفسه، ص 134.

(50) المصدر نفسه، ص 28.

(51) المصدر نفسه، ص 14.

(52) المصدر نفسه، ص 20.

(53) المصدر نفسه، ص 18.

(54) Gonette, Gérard, Frontières durécit in l'analyse

structural durécit, p. 165.

(55) أخبار عزة المنسي، ص 28.

(56) المصدر نفسه، ص 83.

(57) المصدر نفسه، ص 20 مثلاً...

(58) المصدر نفسه، ص 23.

(59) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(60) المصدر نفسه، ص 25.

(61) بدوي، محمد: الرواية الجديدة في مصر، ص 59.

(62) أخبار عزة المنسي، ص 20.

(63) الموسوي، محسن جاسم: الرواية العربية، النشأة والتحول، ص 161.

(64) أخبار عزة المنسي، ص 26.



(65) المصدر نفسه، ص 44.

(66) المصدر نفسه، ص 67.

(67) Gonette, Gérard, *Frontières III* chapitre: *Fréquence*, p. 145.

(68) أخبار عزة المنسي، ص 24.

(69) المصدر نفسه، ص 27.

(70) المصدر نفسه، ص 37.

(71) المصدر نفسه، ص 127.

(72) المصدر نفسه، ص 111.

(73) المصدر نفسه، ص 23.

(74) المصدر نفسه، ص 24.

(75) انظر: المصدر نفسه، ص ص 27-29.

(76) المصدر نفسه، ص 22.

(77) المصدر نفسه، ص 24.

(78) المصدر نفسه، ص ص 26 - 27 28 29 30 31 - ..

(79) المصدر نفسه، ص 136.

(80) المصدر نفسه، ص 137.

(81) المصدر نفسه، ص 151.

(82) Todorov, Tazévetan: *Poétique de la prose*, p. 37

(83) نظر لمريد من التعاصيل: Gonette, Gérard, *Figures III*, pp. 183/184.

(84) أخبار عزة المنسي، ص 30.

(85) المصدر نفسه، ص 14.

(86) المصدر نفسه، ص 127.

(87) المصدر نفسه، ص 100.

(88) المصدر نفسه، ص 30.

(89) المصدر نفسه، ص 24.

(90) المصدر نفسه، ص 79.

(91) المصدر نفسه، ص 86.

(92) المصدر نفسه، ص 134.

(93) المصدر نفسه، ص 25.

(94) المصدر نفسه، ص 63.

(95) المصدر نفسه، ص 30.

(96) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(97) انظر ما ذكرناه آنفاً عن هذا الحوار في حديثنا عن المشهد ص ص 13 - 14 - 15 من هذا المقال.

(98) أخبار عزية المنيسي، ص 40.

(99) انظر قوله ص 41: رجل يتلو القرآن الكريم: «كل نفس ذائقة الموت» وص 63.

(100) المصدر نفسه، ص 26.

(101) تفصيل هذه الأساليب لدى Gonette, Gérard, Figures II, pp 191-193.

(102) أخبار عزية المنيسي، ص 40.

(103) المصدر نفسه، ص 28.

(104) المصدر نفسه، ص 36.

(105) المصدر نفسه، ص 40.

(106) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(107) انظر: باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفسكي، صص 282-284.

(108) أخبار عزية المنيسي، ص 31.

(109) المصدر نفسه، ص 18.

(110) المصدر نفسه، ص 26.

(111) المصدر نفسه، ص 62.

(112) المصدر نفسه، ص 16.

(113) انظر في هذا الصدد ما ذكرته. Bal, Mieke, Narratologie, p. 28.

(114) Gonette, Gérard, Nouveau discours du récit, p. 48.

(115) أخبار عزية المنيسي، ص 16.

(116) المصدر نفسه، ص 22.

(117) المصدر نفسه، ص 123.

(118) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(119) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(120) المصدر نفسه، ص 127.

(121) المصدر نفسه، ص 130.

(122) المصدر نفسه، ص 32 وص 40 انظر أيضاً حديث أبي الخيط عن نفسه ويتلخصه (ص 89). وحديث صابرين قبل موته (ص 93) الرئاني لنفسه (ص 124)؛ في كل هذه الأحاديث قد قامت الشخصيات بالتلفظ.

(123) تقرير الطبيب الشرعي ص 37 وتقرير اتهام الرئاني، ص 147 (وهما مختزلان لا يتجاوز امتدادهما النصف صفحة تقريباً).

(124) الرسائل في الصفحات 22 - 37 - 56 - 59 - 96 - 101 - 126 مختزلة اختزالاً شديداً ولا يمكن - مجتمعة - أن تمتد على أكثر من صفحة أو صفحتين.

(125) أخبار عزة المنسي، ص 140.

(126) Prince, Heiral. Introduction à l'étude du narrataire in poétique, no 14, p. 178.

Wolfgang. Kayser. Qui raconte le roman, in récit, pp. 67-69.

Rousset, Yvan: La question du narrateur, in Colloque de Cerisy, Problèmes actuels de la lecture, pp. 23-32.

(127) Genette, Gérard: Nouveau discours du récit, p. 100.

(128) Wolfgang, Kayser: op, cit, pp. 71-72.

(129) أخبار عزة المنسي، ص 14.

(130) المصدر نفسه، ص 15 - 16 - 21 - 30 - 31 - 38 - 45 - .. 136

(131) المصدر نفسه، ص 30.

(132) المصدر نفسه، ص 94.

(133) المصدر نفسه، ص 86.

(134) المصدر نفسه، ص 81.

135) المصدر نفسه، ص 16.

136) المصدر نفسه، ص 18.

137) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

138) المصدر نفسه، ص 48.

139) Genette, Gérard: op, cit., p. 96.

140) أخبار عزة المنيسي، ص 52.

141) المصدر نفسه، ص 16.

142) المصدر نفسه، ص 64.

## المصادر والمراجع

### المصدر:

- القعيد (يوسف): أخبار عزة المنيسي، القاهرة 1985

### المراجع:

- إبراهيم (عبدالفتاح): البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية: الوغول، تونس 1986.

- باخثين (ميخائيل): الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة 1987.

- باخثين (ميخائيل)، شعرية دوستويفسكي ترجمة الدكتور نصيف التكريتي مراجعة د. حياة شرارة، الدار البيضاء، بغداد، دار تويقال، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

- الباردي (محمد رجب): الرواية العربية الحديثة في مصر من خلال أعمال جمال العيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وعلاقتها بالرواية الجديدة في فرنسا، أطروحة دكتوراه دولة، تحت إشراف الأستاذ محمود طرشونة، تونس 1991.

- الباردي (محمد رجب)، الرواية العربية والحداثة، ج 1، سوريا، د.ت.

- البحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي، بيروت 1990.

- بدوي (محمد). الرواية الجديدة في مصر، بيروت 1993.
- عمر بن سالم: تطور لغة الحوار في القصة التونسية، في قضايا الأدب العربي، نشر الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، تونس 1976.
- بوتويلو إيدسكوس (خوسيه ماريّا): بنية الخطاب الروائي، في نظرية اللغة الأدبية، ترجمة الدكتور حامد أبو أحمد، القاهرة د.ت.
- تودوروف (تريفتان) مقولات الحكاية الأدبية، ترجمة عبدالعزيز شبيل، في مجلة: العرب والفكر العالمي، العدد العاشر ربيع 1990، صص 102-116.
- حيدر حيدر: عميقاً نحو الجذور شوقاً للينابيع، مجلة الموقف العربي عدد 30، 1981/4/27
- العجمي (محمد الناصر): في الخطاب السردى، تونس 1993.
- عبد (عبدالرزاق): مقدمة المجموعة القصصية: الفلاحون يصعدون إلى السماء ليوسف القعيد، سوريا 1996
- العيد (منى): تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج السوي، بيروت 1990.
- فاضل (جهاد): أسئلة لرواية مع يوسف القعيد، صص 308-318، الدار العربية للكتاب، د.ت.
- قاسم (سيّزّا): بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، بيروت 1985.
- قلعادي (مهير): مقدمة أخبار غريبه المسي، صص 13-7، القاهرة 1985.
- لوكاتش (جورج): نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزيه الشوفي، دمشق 1987
- مالطي دوجلاس (فدوى) يوسف القعيد والرواية الجديدة، مجلة قصص، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل - مايو - يونيو 1984، صص 190-302.
- المرزوقي (سمير) وشاكر (جميل): مدخل إلى نظرية القصة، تونس د ت
- الموسوي (محسن جاسم) الرواية العربية الشأ والتحول، القاهرة 1988.
- الموسوي (محسن جاسم) - عصر الرواية: مقال في النوع الأدبي، القاهرة 1986.
- يقطين (سعيد) تحليل الخطاب الروائي، بيروت 1993.

- Bal (Mieke): Narratologie, Paris, 1977

- Boileau (Laurent Danon): Produire le frouif, Paris 192.

- Lutor (Michel): Essais sur le roman, Paris, 1972.
- Courtès (Joseph): Introduction à la sémantique narrative et discursive, Paris 1916.
- Genette (Gérard): Figures III, Paris, 1972.- Genett (Gérard): Frontières un récit, in communications n°8 (Analyse structurale du récit), Paris 1981.
- Genette (Gérard) : Nouveau discours du récit, Paris, 1983.
- Hamon (Philippe), Wolfgang (K ), Barthes (R.) Booth (W C.): Poétique du récit, Paris, 1977.
- Lefebvre (N. Jean): Structure du discours de la poésie et du récit, Labaconnière, 1971.
- Mistérand (Henri): Discours du roman, Paris, 1980.
- Prince (Gérald): Introduction à l'étude du narrataire, in poétique n° 14, Paris 1973, p 13.
- Robbe Crillet (Alain) Analyse Théorie, in Colloque de Cerisy, Paris, 1967
- Rousset (Jean): La question du narrataire, in Colloque de Cerist: Problèmes actuels de la lecture, Paris, 1982
- Todorov (Histo) Logique et temps narratif, in Essais de sémiotique, Paris, 1971, pp. 467-476.
- Tpdorov (Tazvetan): Les catégories du récit littéraire, in communications n° 8, Paris, 1981.
- Todorov (Tazvetan): Poétique de la prose, Paris, 1971.
- Watt (Ian): Realisme et forme romanesque, in littérature et réalité, Paris, 1982.

\* \* \*

غادة السمان وجماليات

العنوان

ماجدة حمود

تحاول هذه الدراسة تأملجماليات  
العنوان لدى غادة السمان على ضوء  
المنهج الألسني، ولعل أحد الأسباب  
التي أدت إلى اختيار هذه الكاتبة أنها  
تمتلك خبرة عريقة في الممارسة الإبداعية

تزيد على أربعين عاماً، انعكست في حساسية خاصة تجاه العلامة الأولى  
(العنوان) أي الرسالة الأولى التي ترسلها إلى المتلقي، فجعلت لغة  
العنوان أحد عوامل جذب المتلقي إلى فضائها الإبداعي لما تملكه من سمات  
جمالية في الدلالي والتركيب والصوتي، سنتوقف عند بعض ملامحها،  
لنبين أهم السمات اللغوية التي أدت إلى تقديم عنوان متميز، من أجل  
فهم الآلية اللغوية والبنى التي شكلت لغة العنوان لدى غادة السمان  
وأسهمت في نجاح وظيفة العنوان.

ومن المهم أن نتساءل: ألبس العنوان حزاماً من الوظيفة الكلية  
للعمل الأدبي، هل يحمل السمات الدلالية والتركيبية للغة النص الأدبي؟  
وسنتوقف عند مستوى الدلالة في العنوان، هل كانت حقيقية أم  
مجازية؟ هل اتسعت المسافة بين الدال والمدلول وتخلخلت العلاقة  
بينهما؟.

كما سنتوقف عند المستوى النحوي والصرفي للغة (فعل زمنه  
صيفته (ماضٍ أو حاضر أو مستقبل) اسم، شبه جملة، حرف...)؟  
ما هي وظيفة اللغة التي تجلت من خلال العنوان (انفعالية، نائية،  
مرجعية).

ما هو الضمير الأكبر انتشاراً لديها في العنوان؟ (المخاطب،  
المتكلم، الغائب) وكيف توجه العنوان إلى المتلقي؟



هل طغت على الكاتبة لغة الأنا أم لغة الجدل بين الأنا والآخر؟ هل هناك خطاب عام يبتعد عن تحديد هوية المخاطب؟ ما هي وظيفة اللغة التي تجلت من خلال العنوان (انفعالية، مدائية، مرجعية) هل كانت الكاتبة محايدة اللغة أم متفعلة؟

هل كانت لغة الجسد أم الروح عنواناً للنص الأدبي؟ فقد لاحظنا محاولة بعض الكاتبات اعتماد لغة الجسد عنواناً لأعمالهن القصصية (أحلام مستغانمي، هيفاء بيطار...) نظراً لجاذبية هذه اللغة لدى المتلقي العادي!

هل حملت العناوين دلالات متناقضة أم مترادفة؟

ونظراً لكثرة العناوين لدى غادة السمان (تقارب الأربعين) سنحاول التركيز بشكل تفصيلي على عناوين الخطاب الروائي لديها، فنحاول ربطها بجمالياته الأخرى، منسائلين: هل ثمة علاقة بين دلالة عنوان الرواية والأشخاص أو الأزمنة والأمكنة؟

هل هناك فرق بين زمن كتابة الرواية وزمن العنوان؟ (كما لاحظنا في رواية «بيروت 75».

كما سنتوقف هنا عند الخطاب اللاشعوري في العنوان. دون أن نغفل دراسة عناوين المجموعات القصصية والشعرية وأدب الرحلات والأعمال غير الكاملة.

كما سنحاول في الخاتمة الإجابة على التساؤل: هل ثمة خصائص مشتركة بين العناوين؟

إن من المفيد أن نوضح منذ البداية إلى أننا في هذه الدراسة سنتجاوز المفهوم الضيق للأنسية الذي يتناول اللغة باعتبارها واقعاً بذاته، ويرى أن النص الأدبي كيان مغلق على ذاته، والاكتفاء بتحليل الدال

(التعبير) والمندلول (شكل المضمون) كما فعل موريس أبو ناضر في دراسته لألف ليلة وليلة<sup>(1)</sup> إذ لم يهتم باتساع الدلالة اللغوية وتجاوزها للمأثوف.

سنحاول الاستعانة بالمفهوم الموسّع للدراسة الألسنية التي تربط دراسة اللغة بالمجالات الإنسانية الأخرى كالدراسات السيكو-ألسنية والدراسة الموسيويألسنية<sup>(2)</sup>.

### أولاً - عناوين الأعمال غير الكاملة:

1. «السباحة في بحر الشيطان» مقالات (الطبعة الأولى) 1979.
2. «ختم الذاكرة بالشمع الأحمر» مقالات (الطبعة الأولى) 1979.
3. «اعتقال لحظة هاربة» (الطبعة الأولى) 1979.
4. «مواطنة متلبسة بالقراءة» مقالات مبدئية، 1980.
5. «ع غ نتفرّس» مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
6. «الرغيف ينبض كالقلب» مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
7. «صفارة إنذار داخل رأسي» مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
8. «كتابات غير ملتزمة» مقالات (الطبعة الأولى) 1980.
9. «الحب من الوريد إلى الوريد» (الطبعة الأولى) 1980.
10. «القبيلة تستجوب القتيلة» مقالات (الطبعة الأولى) 1981.
11. «قراءات لحفلي التأبين» مقالات (الطبعة الأولى) 1984.
12. «البحر يحاكم سمكة» مقالات (الطبعة الأولى) 1986.
13. «تسكع داخل جرح» مقالات (الطبعة الأولى) 1992.

تضم هذه الأعمال غير الكاملة الصحفية والنقدية، ويلاحظ فيها ندرة الحدث في العنوان فالركن الفعلي (أربع جمل: تتفرّس، ينبض، تستجوب، يحاكم) أقل بكثير من الركن الاسمي (ثلاث عشرة) لكن المصادر الكثيرة التي هي تقترب من الفعل (السباحة، ختم، إنذار، اعتقال، متلبسة، قراءات، تسكع) في العنوان ذات الدلالة الحركية أضفت حيوية على العنوان وأنقذته من الجمود، وكان لاستخدام الزمن الحاضر أثر في منح العنوان صفة الراهنية، فيتحول إلى طاب مباشر ينطق به حاضر يجثم في صدر الكاتبة والمتلقي معاً، فالدلالة المسيطرة على عنوان المقالة لدى غادة السمان القهر والمحكمة والقمع (تستجوب، تحاكم، ختم، إنذار، اعتقال، متلبسة) وحين نتأمل الفترة الزمنية التي كتبت فيها معظم هذه العناوين، نجد أنها بين عامي (1979) و(1986) أي أثناء الحرب الأهلية اللبنانية والاجتياح الصهيوني **لبيروت**، لذلك لمسا في العنوان أسماء تجسد مستلزمات الحرب والآمها (صفارة إنذار، جرح، نابئ، قتيلة)، لهذا بدا الزمن في العنوان (الحظة هاربة) لا تستحو العبق وإنما الاعتقال! أما المكان فهو (بحر الشيطان) فبد، حول الإنسان تجاوز أحزانه عبر التسكع فلن يجد فضاء مكانياً له سوى (داخل جرح).

رغم ذلك ثمة محاولة لتجاوز هذا الواقع بامتلاك روح المغامرة (السباحة في بحر الشيطان) والاطلاع (بالقراءة، قراءات) ونظراً لأهمية وظيفة القراءة فقد تكررت مرتين معرفة بصيغة المفرد (مواطنة متلبسة بالقراءة) ومرة نكرة في صيغة الجمع (قراءات لحفلي التأبين) ولو تأملنا السباق الذي جاءت فيه هاتان المفردتان للاحظنا تشابكها بشكل مباشر وواضح مع ضمير المتكلم مرتين (الذي يعود إلى الكاتبة) أو بشكل غير مباشر تحمل التعميم (مواطنة) وإن كانت تخص جنس الكاتبة، لهذا جاءت بصيغة المؤنث، وحين يقترن اسم (المواطنة) بتهمة (التليس

بالقراءة) نعيش عبر خطاب لاشعوري معاناة الكاتبة من سلطة تكبت الحرية، وتراقب الكتاب؛ وقد ألمحت الكاتبة في استخدامها لاسم «مواطنة» بصيغة التنكير إلى تعميم معاناة الإنسان العربي من القمع الفكري حيث تصبح القراءة والمعرفة جريمة تحاسب عليها سلطة القهرا

إن هذا التكرار والتنوع في الصيغ للفظة القراءة دليل على احتلالها مكانة في لاشعور الكاتبة، إذ بدت منقذاً لها، وهي بالتالي منقذة للمتلقي، فكأن غادة السمان عبر رسالة العنوان توحى له بضرورة الانصراف إلى الفكر والمعرفة كي يجدد حياته رغم حالة القمع التي يعيشها.

جسدت غادة السمان هذا القمع في عنوان آخر «الأعماق المحتلة» (1987) عمدت الكاتبة إلى جعل الأعمال معرفة، لتبين أن الاحتلال وكبت الحرية لن يحس بها إلا أولئك الذين يملكون رهافة حس، ويحاولون التعبير عن أعماقهم لكنهم يصطدمون بقوة قاهرة تحتلهم وقنعهم من ممارسة حرية التعبير! تبدو صفة المحتلة نقبضة للموصوف، فدالات الأعماق توحى بالانسياب بحرية، وتنطلق متجاوزة القيود! تتعمد الكاتبة حذف الخبر لتحفز خيال المتلقي فيبحث عن مصير الأعمال المحتلة متسائلاً هل تقاوم؟ هل تستسلم؟ كيف تستمر بالحياة دون حرية؟ وهل هذا الاحتلال بسبب استبداد الحاكم؟ أو بسبب الحرب الأهلية أو بسبب الأعداء الصهاينة؟

كذلك نجد رفضاً لأحواء الحرب في عنوان آخر (الحب من الوريد إلى الوريد) إذ نجد الكاتبة في الحب منقذاً (لها وللمتلقي) من حياة (الذبح من الوريد إلى الوريد) فتجاوزت الدلالة المألوفة التي عاشت معاناتها يومياً، وأحلت مكانها (الحب) وبذلك تؤسس عبر رسالة العنوان دلالات جديدة، وعمدت إلى تقديمها بصيغة المصدر (الحب) الذي هو أساس لكل

فعل أو اسم مثلما هو أساس لبقاء الحياة، وقد كان للكلمات المجاورة لـ (الحب) من (الوريد إلى الوريد) أي السياق قدرة دفع معنى الحب إلى أقصى مدى.

ويلاحظ الصيغة البديلة معرفة (الحب) مثلما الصيغة الأصلية (الذبح) لعل الكاتبة تريد أن تخص دلالة عايشتها وعرفت قدرتها في حمل مسؤولية إنقاذ الإنسان والوطن من حالة الذبح التي عايشته كوابيسها يومياً وأرختها في رواية «كوابيس بيروت»!

لهذا تستدعي المعاناة التي تعيشها الكاتبة والرغبة في تجاوزها لغة جديدة تسهم في إنقاذ الإنسان (الحب من الوريد إلى الوريد) لتحل محل اللغة القديمة وتناقضها (الذبح) كأنها عبر هذه اللغة تسهم في نقض زمن الحب والغائى»، لتطرح بديلاً منفذاً لها وللمتلقي، فأشاعت في عنوانها الذي هو رسالتها الأساسية لغة الحب عوضاً عن لغة الذبح.

## ثانياً - عناوين الشعر:

1. «حب» مقالات (الطبعة الأولى) 1973
  2. «أعلنت عليك الحرب» مقالات (الطبعة الأولى)، شعر 1976.
  3. «أشهد عكس الريح» (الطبعة الأولى)، شعر 1988.
  4. «عاشقة في محبرة» (الطبعة الأولى) 1995.
  5. «رسائل الحنين إلى الياسمين» (الطبعة الأولى).
  6. «الأبدية لحظة حب» (الطبعة الأولى).
  7. «الرقص مع اليوم» (الطبعة الأولى).
- ونظراً لأهمية الحب لدى غادة السمان جعلته عنواناً لديوانها الأول،

وكي تعصم رسالة العنوان، جاء بصيغة التنكير «حب» وهي تعلي في عنوان آخر مكانة الحب «الأبدية لحظة حب» فجعلت لحظة حب تعادل الأبدية، أي تعادل الحياة والموت معاً والبقاء! وقد تكررت هذه الكلمة بلفظها في ثلاثة دواوين، بل يمكننا القول بتواجد معنى هذه اللفظة في معظم عناوين دواوينها الشعرية (عاشقة في محبرة) فالعشق مرادف للحب وإن كان أعلى درجة منه، و«رسائل الحنين إلى الياسمين» فالحنين يتوحد بالحب، وينتج عنه، إذ لا يمكن أن نحس بمشاعر الحنين بمعزل عن الحب. وقد جاءت هذه اللفظة في المقالة والشعر والقصة بصيغة المصدر، كأن الكاتبة تريد أن تلح على جوهر الوظيفة التي تقوم بها هذه الكلمة في النص الأدبي والحياة معاً، من هنا لا نستطيع أن نفصل الدلالة الانفعالية في عنوان غادة السمان عن الدلالة الفكرية.

وحين نتأمل عنوان دواوينها «عاشقة في محبرة» و«الرقص مع اليوم» نلاحظ الإدهاش والعرائبية التي تشد المنطقي إلى عالمها الإبداع، وسر الإدهاش في مجاورة اسم الفاعل المشتق من العشق اسم مكان مشتق من الحبر، لكن اتساع دلالة الرابط (حرف الجر في) الذي يربط بينهما، أوحى باتساع المكان أي اتساع الدلالة الظرفية المكانية (مكان إقامة في محبرة) ودلالة المصاحبة (ملازمة المحبرة بشكل دائم) والتعليل (أسباب العشق تكمن في المحبرة بما تتيحه من إمكانيات كتابية)<sup>(3)</sup>.

إن التجاوز غير المنطقي بين دلالة (العاشقة) و(المحبرة) خفف من وطأته حرف الجر (في) بعد اتساع دلالاته، خاصة مع ورود صيغة اسم الفاعل التي تجسد الإنسان في فعل دائم هو (العشق) وقد كان لحضور صيغة التأنيف (عاشقة) بعداً دلالياً على حضور أنا الكاتبة قوياً أمضت حياتها برفقة القلم والحبر، ورأت شرايين وجودها تتغذى عبر المحبرة التي بدت أشبه بمقم صغير يخرج منه مارد الإبداع!

تستحضر الكاتبة في عنوان «الرقص مع البوم» عناصر مذهشة، فقد جعلت مصدر الرقص الذي هو فعل إنساني محض يصاحب حيواناً، تكتسب صيغة الرقص حيوية دون أن تتقيد بزمان أو مسند إليه، كما تعمدت الكاتبة بأن تجعل الرقص مع البوم أشبه بطقس احتفالي لهذا جاءت بصيغة جمع (البوم) واستبعدت الصيغة الإفرادية.

إن اختيار الكاتبة لطائر البوم أمر لافت للنظر، إذ استبعدت بعض الحيوانات التي عرف عنها الرقص (القرود، الأفاعي، الخيول...) وذكرت حيواناً قلما يهتم به العرب، بسبب الموروث الشعبي الذي يرى في البوم نذير شؤم، فتحدث هذا الموروث وجعلت (البومة) حيوانها الطوطمي ورمزها المفضل، ورأت فيها معادلاً فنياً لتمردها على المؤلف، لهذا تجاوزت العرف العربي، ورأت فيها حملاً وإسحا، بالمرح، وتأكيداً لهذه المعاني المتحدية اختارت الرقص بصحبة البوم، لتدخل مع المتلقي في تجربة جديدة، متعمدة أن تشير لديه الدهشة والاستغراب، فتحفز لتلقي العمل، وفهم أسرارها، خاصة أنها تقدم له دلالات تناقض الموروث الشعبي الذي تربى عليه!

مثل هذا التجاوز للمؤلف شكّل خصوصية لغوية منحت الكاتبة شخصية إبداعية متميزة. إذ جعلت (البومة) رفيقة دربها الإبداعي، لهذا لن نستغرب أن تتخذ الكاتبة من هذا الحيوان شعاراً لها (جعلته على شكل طابع بريدي) ومصاحباً لها في صورها الشخصية.

### ثالثاً - عناوين المجموعات القصصية:

1. «عيناك قدرتي» (الطبعة الأولى) 1962.
2. «لا بحر في بيروت» (الطبعة الأولى) 1963.

3. «ليل الغرباء» (الطبعة الأولى) 1966.
4. «رحيل المرافئ القديمة» (الطبعة الأولى) 1973.
5. «زمن الحب الآخر» (الطبعة الأولى) 1978.
6. «القمر المربع» (الطبعة الأولى) 1994.

نعيش في العناوين القصصية لغادة السمان الدلالات نفسها التي عايشناها في عناوينها الشعرية، فكان أول عنوان قصصي لديها ذا دلالة عاطفية نلمس فيها حميمية الخطاب وشاعريته، إذ توجهه إلى رجل تحبه فتناديه (عبر صيغة الخطاب) وتخبره برسالة تخصه وحده، هي رسالة حب كتبت بلفج مجازية، وقد أضفى تجاوز الأنا والآخر (عبر صيغة المتكلم والمخاطب) حيوية على العنوان، وخفف من حضور صوت (الأنا) والملاحظ في هذا العنوان أن الكتابة لم تستخدم اللغة الصريحة في خطابها للحبيب، وإنما استخدمت لغة التلميح والمجاز هنا نتساءل: هل بسبب الموروث الاجتماعي الذي ستهجن تصرّح المرأة بمواقفها؟ خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الفترة الزمنية المبكرة التي كتبت فيها هذه المجموعة (1963) أم أن اختيار لغة شعرية مجازية هي أكثر جمالاً وأكثر تأثيراً في المتلقي؟ أم أن هذه اللغة هي جزء من معاناة مكبوتة (لا شعورية) تجد طريقها عبر لغة شعرية؟

ستتخلى الكتابة مع عنوان «زمن الحب الآخر» (1978) عن صوتها الخاص (الأنا) لصالح لغة عامة، تحرص على حضور حب جديد بعيد عن الأنانية. وهذا يعني تطور رؤية الكتابة بعد خمسة عشر عاماً على صدور مجموعتها الأولى (1963).

لو تأملنا العناوين التي صدرت في الستينيات للاحظنا بالإضافة إلى ظهور الأنا (الفردية) شيوع نبرة اليأس ولغة ذات دلالات متشائمة



«لا بحر في بيروت» ولغج تجسد الإحساس بالضيق والغربة «ليل الغرباء»، «رحيل المرافئ القديمة» مما يبرز تأثير لغتها القصصية في تلك الفترة بالأفكار الوجودية التي شاعت في أدبنا العربي في الخمسينات والستينات، لهذا لن نستغرب ظهور المقولات الرئيسية للوجودية في عناوين غادة السمان، فقد شكلت الوجودية مرجعاً فكرياً لها في تلك الفترة أسقطتها على شخصياتها أيضاً.

وقد نسجبت الكاتبة عنوان «ليل الغرباء» من المضاف (الليل) وهو اسم يحمل دلالات قائمة بتثير الخوف، أضيفت إليه الدلالات إلى الغرباء مما يعني أن الليل والغرباء مفهوم واحد، وبذلك اتسعت دلالة العنوان رغم اقتصره على مركب إضافي وصفي (المضاف والمضاف إليه) وأسبغ الليل دلالة قائمة على الغرباء مما ضاعف الإحساس بالضيق.

كذلك أضفى مصدر (رحيل) دلالات القلق وعدم الأمان، فإن ترحل المرافئ القديمة يعني حدوث أمر رهيب، يغير طبيعة المكان القديم الذي يألفه الإنسان، فيصبح مصدر أمان له، وقد بدا المصدر أكثر إيحاءً وحركة يوحي بديمومة الرحيل إذ لا يرتبط بزمان محدد (كالفعل) مما يرسخ في ذهن المتلقي إحساس الضيق والغربة!

ومما أسهم في توسيع الدلالة في كلا العنوانين أنهما اعتمدا على المبتدأ (ليل، رحيل مضاف ومضاف إليه الغرباء، المرافئ) دون ذكر الخبر، وقد حذفته الكاتبة كي تحرض مخيلة المتلقي على البحث عن خير يناسب ليل الغرباء (طويل، قاس، مرعب...) وعن خبر يحدد أين رحلت المرافئ القديمة، هل رحلت المرافئ إلى (المجهول، عالم مرعب أو جديد...) وبذلك تشرك القارئ في البحث معها أثناء قراءة النص عما يكمل العنوان، وقد ساعدت صفة (القدم) التي وصفت بها المرافئ على توضيح زمان بوصف به المكان، مما يوحي بالثبات والسكونية، لكن رغم هذه الصفة حدث أمر

قاهر أدى إلى رحيل مكان يوحى بالأمان وينتمي إلى زمن مضى يزيده ثباتاً وحضوراً في الذاكرة!

تشجيع لغة الوجودية في عناوين القصص في تلك الفترة، كما وجدناها تشجيع في عناوين المجموعات القصصية، ففي مجموعة «لا بحر في بيوت» نجد عنواناً أقرب إلى العيشية «نداء السفينة» الذي لا يسمعه أحد، وبالتالي يضبع ركاها ويغوتون<sup>(4)</sup>.

مع مجموعتها التي صدرتها (1994) وجدنا عنوان «القمر المربع» نلاحظ ميل رسالة العنوان نحو الغرائبية، إذ تبدل الأبعاد الشكلية المزلوفة للقمر (الدائرة، الهلال...) فنحن في زمن عجيب يشوّه الجمال، ويقضي على الانسيابية التي نلمسها في استدارة القمر أو الهلال، وتحل محلها الخطوط الهندسية التي تحول القمر من أفقه الجمالي الرومنسي إلى أفق آلي مبتذل! يفضح بؤس واقع يعيشه الإنسان المائت اليوم فيسبغ الآلية على علاقته بالكون، لهذا حصرت الكاتبة القمر ضمن مربع بعد أن لاحظت طغيان المادة على حياتنا ونفي الجمال والقمر الرفيعة.

إن عنوان المجموعات القصصية جزء من الخطاب القصصي، إذ غالباً ما يكون عنوان إحدى القصص هو عنوان المجموعة، وبذلك تبرز الكاتبة أهمية الرسالة التي أرسلتها عبر خطابها القصصي!

## رابعاً - عناوين أدب رحلات:

1. «الجسد حقيبة سفر»، مقالات (الطبعة الأولى) 1978.

2. «غربة تحت الصفر» (الطبعة الأولى) 1987.

3. «شهرة الأجنحة» (الطبعة الأولى) 1995.

4. «القلب نورس وحيد» (الطبعة الأولى) 1998.

5. «رعشة الحرية» (الطبعة الأولى) 1998.

مع أدب الرحلة نجد لفظة سفر ولوازمه (الحقيبة) في العنوان الأول «الجسد حقيبة سفر» لكن الكاتبة تعتمد أن تكون دلالة عنوانها أقرب إلى الدلالة المجازية، ورغم الحضور المادي لمستلزمات السفر (حقيبة سفر) تنزاح بعيداً عن الدلالة المألوف، التي تحيل إلى عالم خارجي يتم كشفه، إلى دلالة غرائبية تحيل إلى عالم داخلي، تحاول الكاتبة اكتشافه باعتباره خطوة أولى لاكتشاف العالم الخارجي. وبذلك ابتكرت علاقة جديدة تحول فيها جسد الإنسان إلى حقيبة سفر، لأن حاجات المسافر تنبع من أعماقه لذلك يستغني عن الأمتعة المادية حين يمتلك ذاته، فيكتفي بغناه الداخلي، لهذا انطلقت لفظة الجسد من قيود الدلالات الخسبة لتقترب بسبب مجاورتها (سفر) إلى حدود معنوية، ولم تبدُ لنا لفظة الجسد هنا ذات أبعاد حسية، كعصر العناوين التي لمسناها لدى كاتبات عربيات («صحيح الجسد» هيفاء ببطار، «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي...).

الملاحظ قدرة الكاتبة على نقل دلالات الكلمة من استخدامها المألوف إلى آفاق جديدة، بفضل علاقات المجاورة المشتركة من الألفاظ، فعين حضرت في العنوان لفظة ذات دلالة حسية «شهوة» نجد أنها أصبحت في التركيب النحوي مضافة إلى كلمة ترتفع بها إلى عالم أرضي إلى عالم سماوي (الأجنحة) وبذلك وسّعت الكاتبة دلالة الكلمة ونقلتها بفضل علاقة المجاورة، فأبعدتها عن دلالات لغة الجسد وانتقلت بها إلى رغبة روحية تكمن في أعماق كل إنسان: أن يمتلك أجنحة تطير به إلى عوالم جديدة.

في عنوانها «عربة تحت الصفر» (1987) تعود غادة السمان إلى الفترة الوجودية التي لمسناها في الستينات والسبعينات (ليل الغريب،

رحيل المرافئ القديمة) وإن كنا نستطيع أن نربط عنوانها بسيرتها الذاتية لا بالمناف الفكرى الشائع الذى وجدناه فى الخمسينات والستينات (حيث شاع الفكر الوجودى) فقد عاشت غربة قاسية، حين اضطرتها أهوال الحرب الأهلية اللبنانية إلى ترك مدينتها الحبيبة (بيروت) لتعيش غربة اللسان والروح فى باريس، لهذا نلمس فى هذا العنوان المعاناة الروحية التى تصاحب السفر، حين يكون قراراً إجبارياً، تنتفى فيه حرية المسافر، من هنا جسد لنا هذا العنوان الحد الأقصى من الغربة حتى بدت هذه اللفظة احتلت مكان لفظة مألوفة مع سياق تحت الصفر (حرارة)، فتنتقلت الجملة من عامل الحقيقة إلى عالم المجاز، وقد استفادت من إحياءات السياق لتعبر عن أقصى حالات الغربة عبر سياق يدل على أقصى انخفاض لدرجات الحرارة يتألف هذا السياق من مركب شبه جملة (ظرف مكان متعلق بمسند إليه محذوف) أضف إلى أدنى رقم ممكن (الصفر) وبذلك تختزل (تحت الصفر) دلالات كثيرة، استطاعت أن تعبر عنها بشبه جملة.

تبتكر مخيلة الكاتبة فى عنوان «القلب سورس وحيد» (1998) علاقة مذهشة بين الإنسان والكون حين تزيل الحواجز بين القلب (مركز المشاعر أي إنسانية الإنسان) وحيوان بحري جميل (نورس) فتتوحد معاناة الإنسان التى اختزلتها الكاتبة بلفظة (قلب) والحيوان (نورس) لتوحي لنا بمعاناة كونية من الوحدة، وبذلك نقلنا هذا العنوان إلى عالم شعري يوحي بالحزن الجميل والوحدة، وقد أسهم حرف السين (نورس) فى تشكيل إيقاع حزين ينسجم مع دلالة الوحدة التى اتسعت آفاقها فشملت الكون وكنائنه كلها!

تكررت فى عناوين غادة السمان لفظة القلب «الرغيف ينبض كالقلب» (1980) حيث تقيم علاقة بين أساس الوجود المادي (الرغيف) والوجود الروحي للإنسان، فى حين جاء فعل (ينبض) ليمنح دم الحياة

للإنسان، وبذلك تبدو الحاجات المادية للإنسان مساوية للحاجات الروحية، وقد اتسعت دلالة أداة التشبيه فأصبحت أيضاً أداة توكيد لهذه العلاقة، وذلك بفضل دلالات الفعل (ينبض) التي تنقل نسغ الوجود ودمه بحب وتقان.

حين تحضر لفظة (القلب) يبدو لنا التركيب النحوي للعنوان تركيباً تاماً، فتجد المسند والمسند إليه، كأن هذه اللفظة تعني الاكتشاف والإحساس بالكمال، لذلك كان حضورها في أي عنوان يؤدي إلى تمام دلالتها، كأنها ينتفي أي نقص فيه.

مع عنوان «رعدة الحربة» تنتقل لفظة (رعدة) كما انتقلت لفظة (شهوة) من دلالتها الجسدية إلى دلالتها الروحية بفضل مجاورتها لفظة (الحربة) إذ يتيح السمر للإنسان فرصة العيش في عالم ممتع، تنطلق فيه الروح من أسرها، ومثل هذه المتعة حرّمها الإنسان العربي في بلاده، لهذا يزداد شوقه ورغبته في ممارسة «رعدة الحربة» فيحصل على لذة الانطلاق والمغامرة بعيداً عن الخوف والقمع.

### خامساً - الرواية:

1. «بيروت 75» (الطبعة الأولى) 1975.
2. «كوابيس بيروت» (الطبعة الأولى) 1976.
3. «ليلة المليار» (الطبعة الأولى) 1986.
4. «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» (الطبعة الأولى) 1997.
5. «سهرة تنكزية للموتى»، رواية (الطبعة الأولى) 2003.

## جماليات عنوان «بيروت 75»

تختار غادة السمان لروايتها الأولى عنواناً ذا دلالة مكانية وزمانية «بيروت 75» فتختزلهم إلى المسند هو المكان والمسند إليه هو الزمان، كأنها تريد تنبيه المتلقي إلى حدث استثنائي ظهر في عام (1975) في مدينة استثنائية، فبدت معنية بتسليط الضوء على فضاء زمني بالغ الحساسية هو بداية الحرب الأهلية اللبنانية، فاختارت (بيروت) موطن الحلم وقد تحولت إلى موطن للجنون، إذ أصبحت ساحة حرب.

بالإضافة إلى ذلك اختارت الكاتبة مدينة أحبها رغم ما فيها من أشواك وألغام، فقد كانت موئلاً لأحلامها ولطموحاتها الأدبية، استطاعت أن تنسج فيها آمالها، لهذا جعلتها ملاذاً لأحلام شخصياتها الآتية من دمشق (فرح، ياسمينه) مثلها.

من هنا يبدو العنوان على صلة وثيقة بالحدث وبالشخصية، فقد كانت بيروت فضاء تتحرك فيه شخصياتها، وتنشوء وتموت، فاستطعن أن نعايش بؤس واقع أدى إلى الحرب، لهذا احترلته الكاتبة في عنوان بعيد عن اللغة التجريدية والشعرية التي ألفناها في عناوينها الشعرية والقصصية، لكن دلالات المكان والزمان لم تكن محايدة، فقد بدت لنا بالغة التوتر.

يبدو أن غادة السمان تختار عناوينها إثر انتهائها من الكتابة، فقد أنهت روايتها أواخر (1974) إلا أنها اختارت زمناً لاحقاً عنواناً لها (هو زمن النشر) إنه زمن مجنون، بدأت الكاتبة تعيشه، بعد أن لمست إرهاباته عبر معاناة يومية عايشتها، ودفعت المتلقي لمعايشتها مع شخصيات الرواية، فإذا كانت الحرب الأهلية قد حدثت (1975) فإن الرواية عنيت بتقديم إرهابات أدى إلى حدوثها (التفاوت الطبقي الرهيب

بين سكانها، استغلال الإنسان وتشيته، تدمير البيئة من أجل الحصول على المزيد من المال...).

لهذا تعمدت في الخاتمة أن تبرز حالة الجنون التي تعيشها المدينة، إذ وجدنا (فرح يستدب باللائحة مشفى الأمراض العقلية، لتمنحها الاسم الذي تستحقه (مدينة الجنون) مما يؤدي إلى «كوابيس بيروت» نعيشها في روايتها التالية بصورة أوضح!

لهذا نستطيع أن نفهم لماذا اختزلت في عنوانها لبنان وربما الوطن بالعربي عبر مدينة (بيروت) كما اختزلت التاريخ الحديث عبر عام (1975).

اختزلت الكاتبة هذا العنوان، وأوصلت الرسالة بعدد قليل من المورفيمات (اثنتين) مكثفة بإبراز التاريخ مكاناً وزماناً، لكن الإنسان لم يغيب، فمع حضور الحرب لابد أن يدعى إلى الذهن من يسهم في التدمير ومن يشعل فتيل الحرب، لهذا بدا الزمن (75) لا معنى له إلا بوجود الإنسان الذي جعل من هذا العام زمن حرب!

وما يدل على استخدام الكاتبة لغة الاختزال في العنوان أنها لم تذكر التاريخ برقمه الكامل (1975) بل حذفت ما يمكن حذفه، لتضفي المألوفية عليه، وتقرّبه من اللهجة المحكية التي اعتادت اختزال الرقم بذكر أحاده وعشراته فقط.

## جماليات عنوان «كوابيس بيروت»:

مع عنوان رواية «كوابيس بيروت» يحضر الفضاء الكوني نفسه مرة أخرى الذي عايشناه في رواية «بيروت 75» ولغة الاختزال ذاتها، لكن الكاتبة تطور جماليات العنوان، فتستخدم لغة التلميح للدلالة على

الفضاء الزماني، وتكتفي بإيحاءات لفظة (الكوابيس) التي ترافق عادة زمن الحرب والمآسي، كأن الكاتبة حين أضافت هذه اللفظة إلى (بيروت) تريد أن تستمر في تأريخها للحرب الأهلية اللبنانية، بعد أن ألمحت إلى إرهاباتها في روايتها الأولى، ورأت في الخاتمة أنها تستحق اسم مشفى المجانين، تفتتح روايتها الثانية بعنوان يوحي باستمرار حالة الجنون «كوابيس بيروت»!

بناءً على ذلك نلاحظ ترابطاً بين عنوان الرواية الأولى «بيروت 75» والزواية الثانية «كوابيس بيروت» ليس فقط عبر الفضاء المكاني والزماني بل عبر علاقة منطقية، فالأسباب التي لمسناها في الرواية الأولى (التفاوت الطبقي الحاد، افتقاد القيم الإنسانية...) لا بد أن تؤدي إلى النتائج (الحرب، الكوابيس...).

من هنا نستطيع أن بعد العنوان الأول تمهيداً للعنوان الثاني أو بإمكاننا أن نرى، كما رأى بعد النقد، أنهما رواية واحدة في جزئين، إذ رغم اختلاف أسماء الشخصيات فإن الفضاء المكاني والزماني واحد، بل إن معاناة الشخصية في الكوابيس هي استمرار لمعاناة الشخصية في «بيروت 75» خاصة إذا لاحظنا أن الطبعة الزولى من رواية «كوابيس بيروت» صدرت (1976) أي بعد عام فقط من صدور رواية «بيروت 75».

لعل الخلاف الأساسي بين الروائيتين كان في الأسلوب، فمثلما طوّرت جماليات العنوان طوّرت جماليات خطابها الروائي، فإذا كنا قد سمعنا أصواتاً متعددة في الرواية الأولى عن طريق تداعياتها، فإننا سمعنا صوت الشخصية النسوية عن طريق كتابة اليوميات أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، فكانت الكوابيس التي تخنق أعماق الإنسان، وتنغصص صحوه ونومه، هي التي احتلت يومياته، لذلك لم تقدم لنا الكاتبة عنواناً



محاييداً «يوميات بيروت» بل عنواناً مأزوماً «كوابيس بيروت» لأن الإنسان في الحرب لا يعيش حياة عادية يستطيع أن يكتب فيها يومياته بهدوء! بل يعيش كوابيس الرعب، التي لم تكن كوابيس فردية فقط، بل امتزجت بكوابيس الوطن لحظة إثر لحظة (ذبح الشباب، اغتيال الحب، تشوه الطفولة، نقص الرغبة...) .

بدا لنا استغناء الكاتبة عن عنوان «يوميات بيروت» وتبسيطها الضوء على «كوابيس بيروت» زكشر انسجاماً مع جحيم المعاناة المربعة للحرب الأهلية في بيروت، التي عاشتها البطلة كما عاشتها غادة السمان، لهذا من الطبيعي أن يتماهى صوتها بصوت الكاتبة في كثير من الأحيان، فكان قرار البطلة هو قرار الكاتبة في الخروج من الكوابيس عن طريق التعبير عنها كتابة، مادامت لا تغلك فرصة خلاص أخرى.

صحيح أن الكاتبة اختارت لتجسيد هذا الجحيم ولترهين اللحظات الكابوسية أسلوب اليوميات، لكنها ابتكرت تأريخاً خاصاً بروايتها هو أرقام الكوابيس من (1 إلى 206) وبذلك بات العنوان جزءاً حيوياً من شكل الرواية ومضمونها! في حين جعلت الخاتمة حلماً حمل رقم واحد، لكي تجعل الحلم معادلاً فنياً لليوميات الكابوسية، مما يتيح لها فرصة الخروج منها عبر بوابة الحلم، الذي يجسد الأمل بحياة جديدة، فأتت بما يناقض الكابوس (الحلم) بل يستطيع أن ينقذ الإنسان من كوابيسه.

ويبدو أن الكاتبة حسمت أمر عنوانها منذ اللحظة الأولى للكتابة، وما يؤكد ذلك أننا وجدنا صوت المؤلفة في كابوس (106) يبين لنا أن مخطوطة «كوابيس بيروت» من بين الأشياء التي يعز عليها تركها، فتضعها في محفظة صغيرة لترحيل بها ساعة الخطر المفاجئ «وفوق أشياء يوسف وضعت بعض مخطوطات قصص قصصية، ودفاتر مذكراتي في السنوات السبع الأخيرة، ومخطوطة «كوابيس بيروت» التي سجلتها فيها

يوماً بعد يوم ولحظة بعد لحظة وأنا أتأرجح على الحيط الدقيق الفاصل بين الموت والحياة»<sup>(5)</sup>.

نلاحظ أن الكاتبة دعتها باسم محاييد (مخطوطة) لم تطلق عليها لقب رواية، ولم تدعها بذكرات، مما يوحي لنا بتردد الكاتبة في البداية بين الأسلوب الروائي وأسلوب اليوميات، ولكن يبدو أنها حسمت أمرها بجمع الأسلوبين معاً، فامتزجت لغة الخيال بالواقع، ولغة الأعماق باليومي، مما يتناسب فعلاً مع لغة الكوابيس.

وقد جاءت كلمة (كوابيس) بصيغة الجمع لتوسّع الدلالة إلى أقصى مدى ممكن، وبذلك ترصد الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية أثناء الحرب، فهي لا تعيش كابوساً واحداً، يمكن أن ينتهي، وإنما تنتقل من كابوس إلى آخر، مما يعمّق الأزمات النفسية للشخصية، لهذا بدت لنا (الكوابيس) جزءاً من **جماليات اللغة الإبداعية** للكاتبة، فهي لازمة لغوية وصوتية وموضوعانية رافقت العمل الروائي منذ الرسالة الأولى (العنوان) وحتى الرسالة الأخيرة (الخاتمة) حين بدت لنا رديفاً لوجود الإنسان في بيروت سواء أكان كاتباً أم متلقياً عادياً!

وكذلك بدت لنا الـ (كوابيس) جزءاً من جماليات تبويب الرواية، فهي ذات أهمية خاصة لدى الكاتبة، لهذا خالفت المألوف في تسمية أجزاء الرواية، إذ غالباً ما نجد المبدع يلجأ إلى تقسيم روايته إلى فصول، غير أنها اختارت أن تقسم روايتها إلى كوابيس!

وقد تعمّدت غادة السمان أن تأتي بالمسند (كوابيس) وتغيب المسند إليه، لكن إضافة المكان إلى الكوابيس وسّعت دلالة العنوان، وأوحي بوجود ما يستدعي الكوابيس في مدينة بيروت، ومن جهة أخرى أوجت لنا إضافة الكوابيس إلى هذه المدينة معنى التخصيص، إذ قيدت حدوث الكوابيس بمدينة (بيروت).

وبما أن كلمة (كوابيس) تحمل دلالات مفزعة تستطيع أن توحى لنا بأن المسند إليه مشتق من تلك الدلالة! خاصة أن الكوابيس مضافة إلى مدينة (بيروت) مما يعني أنها وهذه المدينة شيء واحد، من هنا اكتسبت (كوابيس) التعريف بفضل الإضافة، وبدت ملازمة لمدينة الحلم العربي في الحرية والديمقراطية.

تقدم الكاتبة بفضل هذا العنوان المقولة الأساسية للرواية، فالكوابيس التي باتت تصاحب المدينة (بيروت) أكثر المدن العربية حرية وجمالاً، حوكتها إلى جحيم أثناء الحرب، تحترق فيه البطل، وتضيع آمالها، مما يحيل حياتها إلى لحظات كابوسية! تستحق التسجيل والتأريخ لتنفّر المتلقي من الحرب وما تجره من دمار!

هنا نتساءل: ألا يؤدي تغييب المسند إليه إلى تهميز مخيلة المتلقي خاصة بعد انتهاء قراءة الرواية من أجل البحث عن خهر للمسند (كوابيس) الذي قد يكون فعلاً أو حلاً أو تساؤلاً هو «كوابيس بيروت متى تنتهي؟...» فيضع حداً لهذه الكوابيس التي بدأت بيها الكاتبة عنوان روايتها، وتبدأ حياة طبيعية جديدة.

## جماليات عنوان «ليلة المليار»:

جعلت الكاتبة العنوان «ليلة المليار» مبتدأ دون خبر، لتحفز المتلقي على متابعة الخبر في سيرورة الرواية، فلا بد أن يعمل مخيلته متسائلاً عن الخبر: ليلة المليار ما معناها؟ هل هي ليلة عادية؟ أم أسطورية؟ هل هي ليلة فرح؟ أم حزن وخوف؟ كيف ستنتهي هذه الليلة؟ كل هذه التساؤلات يوحى بها العنوان مما يجعلها تشكل محفزاً لتلقي الرواية.

يقترّب عنوان رواية «ليلة المليار» من الناحية الصرفية والإيقاعية

«ليلة الميلاد» بل يشتركان في الحروف، لم نجد خلافاً بينهما إلا في حرف واحد هو (حرف الدال الذي أصبح را) مما يؤدي بداهة إلى المشاركة في دلالة الاحتفالية، لكن الخلاف في ترتيب حرفي (اللام والباء) وتغيير حرف الدال أدى إلى نقل الدلالة من مستوى معنوي إلى مستوى مادي، فميلاد السيد المسيح عليه السلام يوحى بقيم دينية سامية (الرحمة والمحبة، الإخاء...) ترتقي على أساسها البشرية، بالإضافة لما تشيعه لفظة الميلاد في النفوس من فرح، في حين تنقل لفظة (المليار) الإنسان إلى عالم الأرقام الذي لا يرحم! فيعيش المتلقي عبر دلالة هذا العنوان حالتين متناقضتين: الأولى: الاحتفال بميلاد السيد المسيح، والثانية: الاحتفال بميلاد المليار الثاني، وبذلك ولى زمن النقاء والقيم وحل محله زمن تراكم الذهب!

نلاحظ في عنوان هذه الرواية كما لاحظنا في عنوان «كوابيس بيروت» توحيد الدلالة بين المتضايقين فيغدو المضاف (ليلة) في حكم المضاف إليه (المليار).

تبدو إضافة الزمن (ليلة) إلى مثل ذلك الرقم الكبير لم ينقلها من حالة التنكير إلى حالة التعريف فقط، بل جعل هذه الليلة تكتسب نسبة تلتصق بها لتوحي بالثراء الفاحش، ويات المال (المليار) يضيف خصوصية تفيد معنى الـ (ليلة) عندئذ غادر الزمن دلالاته المألوفة، وأصبح مضافاً إلى هاجس الثراء، الذي اختزل في رقم المليار، أي حساب رصيد (رغيد الفاحش الشراء) ويتحول المليار، في هذه الرواية، إلى نجم يحتفى به، وتتضائل أهمية الإنسان أمامه، لهذا يدعو (رغيد) على شرفه الضيوف من كافة أنحاء العالم، كما يدعو الزمن باسمه «ليلة المليار» أي ليلة تمام المليار الأول وميلاد الثاني، فهي ليلة تزدهر فيها الأحلام المادية لدى معظم شخصيات الرواية، فيبدو الذهب نبض القلوب وأمل العقول!

ترسم الكاتبة معالم هذه الليلة الاحتفالية بشكل يجعلها أشبه بليلة من ليالي «ألف ليلة وليلة» في بذخها، لكنها تبادل مواقع المضاف والمضاف إليه بين «ألف ليلة» و«ليلة المليار» يوحي بتحول الزمان (الليل) عن جماليته وسحره إلى رقم أو رصيد في البنك! فقد تم تغليب رقة الليل في خزانة مال رغيد!

وبذلك استولى المال على الزمن، وأصبح مادة الحياة الأساسية، لن نستغرب استبداله بالتالي على أحداث الرواية، ووجدان معظم الشخصيات، فابتدت «ليلة المليار» محور حياتهم، حتى وجدنا بينهم من يوجل انتقامه إلى ما بعد هذه الليلة، ومنهم من يخطط بعدها لبداية حياة جديدة (عودة للوطن، زواج، طلاق...).

لعل براعة الكاتبة في كونها استطاعت أن تختزل عبر هذه الليلة التي جعلتها عنواناً للمقالة الأساسية التي تمحورت حولها حياة معظم شخصيات الرواية، حتى تحولت إلى ليلة الصفقات التجارية والعاطفية! وبهذا كانت «ليلة المليار» ليلة مصيرية للجميع! فشكّل العنوان جزءاً حيوياً من جماليات الرواية، وكان مؤثراً في سيرورة الحدث وبناء الشخصية والحاققة!

وقد لاحظنا أن الكاتبة في الحاققة (وهي حفلة «ليلة المليار») تعتمد أن تصدم أفق توقع المتلقي، فبعد أن تهيأ أثناء السرد ليرى احتفالاً أسطورياً بليلة المليار، وتاحقز ليعايش عجائب الشراء مع بداية مليار جديد، أي بداية حياة جديدة لـ «رغيد» بفاجأ بموته إثر أزمة قلبية في بركة قصره الذهبية، فتتحول «ليلة المليار» إلى «ليلة الموت» من هنا يصبح المليار مرادفاً للموت، وبذلك يعيش المتلقي حقيقة أن الموت يقف بالمرصاد لاصطياد حياته وتهديم آماله! إنها حقيقة غالباً ما ينساها الإنسان أثناء لهائه وراء المال! وأن أية ليلة يمكن أن تكون ليلة الموت، حتى تلك الليلة المصيرية «ليلة المليار»!

وقد بدا لنا موت (رغيد) في ليلته الاحتفالية عقاباً، سعت الكاتبة إلى امتداد دلالاته لتشمل كل أولئك الذين يتاجرون بالوطن، ويسمسون بأحلام أبنائه، ويغذون الحرب ببيع الأسلحة لكل الأطراف المتقاتلة في لبنان، من أجل مليارات منهوبة من دماء الأبرياء؛ مثل هؤلاء لن تمنحهم الكاتبة فرصة الحياة؛ فجعلت ليلة احتفالهم هي ليلة موتهم؛ فيبدو البناء الروائي أشبه بدائرة تبدأ بالعنوان لتنتهي به، وإن كانت النهاية (الموت) نقبضاً للاحتفالية التي يوحىها!

### جماليات عنوان «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية»:

يحمل العنوان رسالتين تبدوان للوهلة الأولى منفصلتين «الرواية المستحيلة»، «فسيفساء دمشقية» مما يسهم في تحفيز المتلقي وتشويقهم، فيتساءل: لم يدعى النص الذي بين يدي بالـ «الرواية المستحيلة»؟ وما هي الفسيفساء الدمشقية؟

تتخلل غادة السمان في روايتها «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» التي ظهرت في أواخر التسعينات (1997) عن أمرين لحظناهما في عناوين رواياتها السابقة، كثافة العنوان (قلة عدد المورفيمات التي تراوحت بين الاثنين والثلاثة) فقد أصبحت المورفيمات ستة أو سبعة إذا أخذنا بعين الاعتبار الرابط المحذوف (هي) مما يعني حدوث تطور في الرسالة التي يؤديها العنوان وتشعبها؛ وقد يؤدي ذلك إلى انسجام وطبيعة الحس الروائي، حيث تعبر كثرة المورفيمات عن التعدد الذي نلمسه في الفضاء الروائي وما يعنيه من تعدد في لغاته.

والأمر الثاني: هو نتيجة للأول فاللغة المكثفة التي لجأت إليها الكاتبة فغيّبت المسند إليه (كما في «كوابيس بيروت» و«ليلة المليار» لم

لأأأها فآآ «الرأاةة المأسأأأة: فسآفساء ءمشقآة» إء آمأن اعأأار آملة (هآ فسآفساء ءمشقآة) آأراً (مأسأأاً إأآه) للرأاةة المأسأأة.

أسأأاعأ كلفة «فسآفساء» أن أوحآ لنا بالأسنوع المكاني بفأل غناها الءالآآ وقءرأها على مأس مآألة المأأأآأ أأآافاً لونية مأسءءة! وقء نسأأها آأآن غاءة السمان إأآ وطأها وآاصة المءآنة الآآ ولءآ فآها ءمشق، كءلك بءآ لنا هءه الكلفة ءآآ بعء آارآآآ آوحآ بالعرآقة والجمال المأسءء الأأآآف، مما آأآل المأأأآأ إأآ معآأشة الآآآن إأآ زمن مضآ غآآ بأجمالآآه، إآه زمن ٱأسسب إأآ الطفولة والصبا بكأ ألوانه الزاهآة، لهذا آصصأ الكآآة الفسآفساء بمءآنة ءمشق، لعلها آأآآ الماضآ وآأأعله آزماً من المآاضرا آاصة أن هءه المءآنة أملك ءلالآ آارآآة عرآقة!

قسأآ الكآآة العنران إأآ وءءآآ (الرأاةة المأسأأة، فسآفساء ءمشقآة) وءءآآ الرآبط بآآهما (الرأاةة . هآ فسآفساء... ) مما آوحآ بأنفصالهما، لهذا بآءو لنا الآز، الأول من العنران معآياً بأأءآآ آنس النص الأءبآ (الرأاةة) لكن صفة (المأسأأة) الآآ قآءآ الكآآة فآها الموصوف (الرأاةة) آكاء آآفآ هءا الانأساء، أو آأوله إأآ آنس أءبآ آخر، ٱكشفه لنا أأآآ النص.

مع الآز، الآآآ من العنران «فسآفساء ءمشقآة» أعلان الكآآة انأساء هءا النص الأءبآ إأآ واقع مآءء هو الفضا، المكاني (ءمشق) المعررف بغناها وآآنوعه الفسآفسانآ.

إن علاقة المآاورة بآآ الفسآفساء وءمشق، ونسبة الفسآفساء لهءه المءآنة آوحآ للمأأأآأ بآعلق الكآآة الوءآانآ بالمكان! آاصة إءآ عرفنا أن هءه المءآنة الآآ عآشأ فآها أأمل أآام آآآآها مازآآ بعآة عأها آعانآ الآآآن إأآها.

وبما أن العنوان يمثل على المستوى النصي «جماع الوحدة الدلالية الكبرى للعمل...»<sup>(6)</sup> فقد بدا لنا عنوان «الرواية المستحيلة...» صوحياً باضطراب انتماء هذا النص إلى الخطاب الروائي، أو استحالته إلى جنس آخر، هنا نتساءل: إلى أي جنس أدبي ينتمي هذا النص؟

من أجل الحصول على جواب شاف للإشكالات التي طرحها العنوان، لابد من العودة إلى الوحدات الدلالية للعمل، كي نتفهم الإشكاليات التي طرحها عنوان الرواية، فنفهم قلق انتماؤها الذي يوحى به، فالكاتبة حين صرّحت بأنها تقدم «رواية مستحيلة» فالسبب في ذلك أنها تقدم نصاً أقرب إلى السيرة الذاتية، مما يوحى بتعدد البنية الفنية للخطاب (رواية، سيرة ذاتية).

ثمة رغبة لدى غادة السمان في تقديم سيرتها الذاتية بحرية مطلقة أسوة بالكاتبة الغربية، لكنها تدرك أن رواية سيرتها أمر يكاد يكون مستحيلًا في مجتمعها التقييدي، لذلك تلجأ إلى الحس الروائي لتجد فيها ملاذاً آمناً لحريتها في التعبير عن ذاتها، إذ نجدها تتقنع خلف صوت بطلتها (زين) لتعبر عن تفاصيل حياتها.

وقد اعترفت غادة السمان بذلك على صفحات روايتها «ها أنا للمرة الأولى في حياتي أسطر مذكراتي بضمير المتكلم، وأحدث عن نفسي.. ولا أكتب شيئاً نصفه خيال ونصفه حقيقة ولا أخاف أن يعرف أحد أنني أحدث عن نفسي ولا أخاف من كوني أقترف ذلك...»<sup>(7)</sup>.

يتيح الخطاب الروائي للكاتبة فرصة لن يتيحها فن السيرة الذاتية، لا متلاكه قدرات، الخطاب التخيلي، فيبتعد ذهن المتلقي العربي عن إلصاق الخطاب بالوقائعي والمباشر، كما في خطاب السيرة الذاتية، مما يجعلها في منأى عن كيل التهم والاستهجان في مجتمعها.

وقد شكّل ضمير المتكلم، الذي كان العمود الفقري لخطابها في هذا



النص، صلة وصل بين خطاب السيري والخطاب الروائي، فاستطعنا أن نعيش التفاصيل الحياتية للكاتبة عبر ضمير المتكلم، الذي عزز قماهي صوت البطلة (زين) وصوت الكاتبة، وأشاع حميمية الخطاب في هذه الرواية.

رغم انتصار سلطة الخوف واختيار الكاتبة شكل الرواية للتعبير عن سيرتها الذاتية، لكنها لم تكن مرتاحة تماماً لهذا الخيار؛ فقد لمسنا في عنوانها قلقاً في مدى صلاحية هذا الشكل لتقديم سيرتها الذاتية ورواية فنية في وقت واحد، لذلك دعت روايتها بـ «الرواية المستحيلة» ولولا تلك الفسيفساء الدمشقية في المكان والشخصية التي ارتكزت عليها الرواية المستحيلة، لما تحولت هذه السيرة الذاتية إلى شكل روائي، فقد استطاعت عبورها أن تنقذ الرواية من طغيان الصوت الواحد الذي هو صت (أن) المؤلفة، ويفضل أسلوب تعدد الأصوات استطاعت أن تكون وفية لسيرتها الذاتية في تقديم دقائق حياتها وتفاصيل بيئتها، كما استطاعت أن تكون وفية لأصوات الشخصيات التي رعتها أو أحاطت بها

إذاً تروحي دلالة العنوان صعوبة تحويل السيرة الذاتية إلى فن روائي أي تحويل ما هو ذاتي حميمي إلى فن قريب من الموضوعية، فأطلقت غادة السمان على روايتها عنوان «الرواية المستحيلة» إذ من المستحيل أن ينظر المرء إلى ذاته نظرة موضوعية، لذا تكاد تنتصر السيرة الذاتية لدينا، باعتقادنا، لكن الفسيفساء الدمشقية (في الشخصيات والأمكنة) نقلتنا من المستحيل إلى الإمكانية، بفضل ما منحتها من جماليات النوع، فعاشنا تعدداً في الأصوات وتنوعاً في الأماكن، التي شملت حارات دمشق وقراها ونهرها وحماماتها ومنتزهاتها، كما شملت تنوعاً بين الأحياء القديمة والحديثة، لهذا بدت إضافة الفسيفساء إلى دمشق ذات دلالة جمالية تشمل دمشق، التي هي محور الرواية مثلما هي

نبض الكاتبة، فهي تعيش في ذاكرتها وروحها، ونتيجة قرب هذا العمل من ذات المؤلفة سادت في العنوان لغة التعريف (ال التعريف، العلم).

وبذلك بدا لنا عنوان هذه الرواية جزءاً أساسياً من إشكالات الرواية ومدخلاً هاماً لها، فقد عايشنا قلق الكاتبة وتردها بين جنس الرواية والسيرة الذاتية، كما عايشنا الدلالات الأساسية التي أسهمت في جماليات الرواية، وبذلك كان تمهيداً لا بد منه للمقولة الأساسية التي عايشناها في الرواية.

## رواية «سهرة تنكرية للموتى»

### دلالة العنوان:

مع رواية غادة السمان «سهرة تنكرية للموتى» التي ظهرت (2003) تعايش حواً احتفالياً غرابياً يذكرنا بعنوان «ليلة المليار» التي ظهرت (1986).

تلتقي الروايتان في العنوان عبر لفظة ذات دلالة احتفالية هي «سهرة» التي ترادف لفظة «ليلة» فالسهرة يكون لبلاً عادة، وكذلك الاحتفال لا يكون إلا ليلاً، ويمكننا أن نعد رواية «سهرة تنكرية للموتى» استمراراً لرواية «ليلة المليار» فقد حضرت مدينة (بيروت) وأجواء الحرب الأهلية فيها التي جسدها الكاتبة في «ليلة المليار» وإن لاحظنا تطور الأحداث بسبب الفارق الزمني بينهما (سبع عشرة سنة) فعايشنا نتائج الحرب الأهلية على الإنسان والمكان (بيروت) وخير دليل على أن رواية «سهرة تنكرية للموتى» تكاد تكون جزءاً ثانياً للرواية الأولى هو حضور أحد أبطال «ليلة المليار» الأساسيين (خليل الدرع) وقد أقعدته الآلام،

ليخبرنا بما فعلته الحرب بأبناء الوطن، وقد كانت اينته (سميرة) أقرب أولاده إليه شخصية رئيسية في الرواية.

وكذلك تشترك هاتان الروایتان بحضور الموت الذي هو نقيض الاحتفال والسهر، ففي خاتمة «ليلة المليار» يموت (رغيد) بشكل مفاجئ، وفي «سهرة تنكزية للموتى» يحضر الموت في رسالة العنوان، إذ مجده في صيغة جمع الكثرة (موتى: فعلى) إذ يكثر عدد الموتى أو الذين يستحقون الموت في الرواية

هنا نتساءل: ما سبب غياب جمع المذكر السالم (اللميتين) هل تريد الكاتبة نزع الصفة الإنسانية عنهم، ماداموا يسيئون للوطن ولأهلهم! والدليل على ذلك أن المتلقي لم يشهد موت أية شخصية نظيفة في الرواية، وألحقت (ال تعريف ال الجسبية) التي تفيد التحديد فهؤلاء الموتى معروفون، وإن كانت سهرتهم التنكزية هي حكم الجهول لهذا جاءت «سهرة» بصيغة الكثرة مع صفتها (تنكزية) التي حصصت نوعية السهرة وقبده بصفة التكرار ذات الإيحاءات السلبية وربما العربية أيضاً، إذ لم نعتد في احتفالاتنا على التكرار، لكن البحث عن تفاصيل هذه السهرة (الذي يختزل الخطاب الروائي) هو إحدى عوامل جذب المتلقي لمتابعة هذه الرواية! مما يدفعه لتلقي الرواية بحماسة!

إذاً تعود غادة السمان في هذه الرواية إلى ولعها باللغة الغرائبية للعنوان، الذي لمسناه في عناوين دواوينها ومقالاتها، من أجل أن نبحث مخيلة المتلقي على التساؤل: كيف تكون السهرة التنكزية التي يحتفل بها الموتى؟

من هنا لا تبدو الكاتبة بحاجة إلى تغيب المسند إلى شبه الجملة (للموتى) بل تعتمد ذكره، لتوصل رسالتها الغرائبية، ومن أجل الاختزال

غَيَّبَتِ المتعلق الذي دون أن تحدث خلافاً في الدلالة «سهرة تنكرية كائنة للموتى».

ثمة تساؤل آخر يحرص عليه العنوان: هل أبطال هذه الرواية هم من الموتى فقط؟

من الملاحظ أن رواية «سهرة تنكرية للموتى» رواية عشق وقلق على بيروت المدينة العزيزة على قلبها، لهذا جمعت الشخصيات الموتى بنقيضها (الشخصيات الحية) في الغربة، ثم في رحلة العودة إلى الوطن (لبنان) فبدأت هذه الرحلة أشبه بسهرة تنكرية تفرز الأحياء المحبين لبيروت عن الموتى (ناجي، عبدالكريم...) الذين ينتهكون قيم الحياة الأصيلة، فيعيشون فيها فساداً؛ وينشرون الموت أينما حلوا، حتى البحر لم ينج من شرهم فقد لوثوه بالنفايات النووية، لهذا جعلتهم الكاتبة يعيشون حياة تنكرية أشبه بسهرة عابثة، اختزلتها بـ (سهرة تنكرية) لم تجد الكاتبة معادلاً فنياً لهم سوى الحردان الذين نشرتهم في كل مكان في المدينة، في حين تجد الأحياء (ماريا، والد فواز، خليل الدرع...) يحاولون إعادة بنائها كما نبضت في ذاكرتهم مدينة للحرية، ليقاوموا الدمار الذي حل بهم عبر الكتابة والحلم والذاكرة؛ إنهم يتشبهون بها مهما كانت التضحيات، لذلك من يموت بعيداً عنها (والد فواز) ستعرف روحه المعذبة فيها، وتنغص حياة ابنه، الذي لم ينفذ وصيته بالدفن فيها!

تجتمع في هذا العنوان المقولات الأساسية للرواية التي تفصح عالم الأصوات الذين تنكروا لحقيقتهم الإنسانية خلف أفعنة احتفالية، فدمروا ذواتهم ودمروا الوطن، في حين نجد الأحياء الشرفاء هم من تعوّل عليهم المشاركة في هذا العبث والتنكر، لهذا يصرون على البقاء في بيروت، ويشكلون عامل إنقاذ لها.

## لغة العنوان بين لغة الأنا والآخر:

نلاحظ غياب ضمير المتكلم أي لغة الأنا من معظم عناوين غادة السمان، مما يدل على وعي لديها بأهمية الرسالة العامة للعنوان، الذي يكشف رسالة الأدب ويشكل أول مدخل للنص الأدبي نحو التلقي.

ويلاحظ المتتبع تطور رؤية الكاتبة لوظيفة العنوان الدلالية، فإذا كان العنوان الأول «عينك قدرتي» مجموعة قصصية طبعتها الأولى (1962) على صلة وثيقة بصوت (الأنا) أي صوت الكاتبة (قدرتي) لكنها في الوقت نفسه لم تغفل حضور الآخر (عينك) وإن كان المسند والمسند إليه بوضوح أن ثمة علاقة حميمة تربط الأنا بالآخر، بل تكاد توحداهما في مصير واحد (القدر).

لن نجد مثل هذا العنوان المفقود في الذاتية في أعمالها القصصية والروائية الأخرى التي كتبها في مرحلة لاحقة:

نلاحظ أن دلالة عنوان «أعلنت عليك الحب» رغبة الكاتبة الصريحة (عبر استخدام ضمير الأنا) أن تستولي لغة الحب على لغة الحرب، وتحل محلها، إذ إن اقتران فعل (أعلن) بحرف الجر (على) يوحي في اللغة العربية بامتلاك هذه الكلمة دلالات تابعة لـ (الحرب) فحوّرت الكاتبة دلالاتها إلى النقيض (الحب) وقد لاحظنا تكرار هذه الرغبة لدى الكاتبة في عنوان حللناه سابقاً هو «الحب من الوريد إلى الوريد» مما يعني أنها تعيش هاجساً ملحاً يؤرقها (هاجس مقاومة الحرب بالحب) لهذا برز عبر رسالة العنوان (بتكرار هذه الرغبة، وبتكرار لفظة الحب) وعبر رسالة الأدب (بتكرار هذه المقولة في كافة أعمالها الأدبية).

تفصح دلالة العنوان الثاني «أشهد عكس الريح» عن هاجس آخر لدى الكاتبة، وصفة تميز شخصيتها ولغتها هي هاجس التمرد، الذي لمحنه

في عناوين سابقة (مثل «الرقص مع البوم») لهذا تستعيض عن مقولة السير عكس التيار بمقولة أكثر حيوية وأكثر حمالية، حيث نجد دلالة فعل «أشهد» تتسع لتوحي معنى عدة أفعال (أؤمن، أعيش، أرى....).

وفي الأعمال غير الكاملة (ثلاثة عشر عنواناً) لن نجد فيها سوى عنوانين بخصان (الأنا) «صفارة إنذار داخل رأسي» مقالات الطبعة الأولى «1980»، «قراءات لحفلي التأبين» 1984 يحمل العنوان الأول دلالات لمساها في «القبيلة تستجوب القتيلة» «الأعماق المحملة» «كوابيس بيروت» إنها استمرار لأجواء الحرب والرعب التي أرقت الكاتبة ونغصت حياتها! مما يعني أن خطابها اللاشعوري قد شكّله قلق الحرب ومقاومة دمارها وكوابيسها!

نلاحظ مع عنوان «قراءات لحفلي التأبين» حضور أنا الكاتبة (عبر باء المتكلم) لكننا حين نتأمل دلالة العنوان نلاحظ أن تكرار الضمير في سياق التأبين لا يعني استغراقاً في الذات، بل نفيها بإعلان موتها، وبذلك قدّمت الكاتبة ما يوحى بدلالة نقيضة لضمير المتكلم الذي يؤدي حضوره عادة إلى تخصيص الذات والدوران حولها!

لعل جماليات هذا العنوان تكمن في دلالته المدهشة في غرائبيتها فالكاتبة تستحضر في مخيلة المتلقي قراءات ستتلى إثر موتها أثناء الحفل التأبيني المعد لها، فقدّمت دلالتين متناقضتين، إذ كانت الميتة والمنظمة لحفل التأبين في الوقت نفسه!

هنا نلمح النزعة الأنانية التي نجدها لدى المبدع عادة، إذ ثمة رغبة في تجسيد الذات مردّها الخوف من النسيان أو الجحود من قبل الآخرين، من هنا نستطيع أن نفهم سبب تكرار الضمير (الأنا) في العنوان.

إن أكثر الضمائر حضوراً لدى الكاتبة في لغة العنوان هي ضمير

المتكلم (وستة ضمائر) يليه الغائب (أربعة ضمائر) ثم المخاطب (اثنان) ولم يتكرر الضمير نفسه إلا في عنوان قراءات في حفلي التأبين وتنوعت في عنوان آخر «أعلنت عليك الحب».

حين نتأمل حوالي ثمانية وثلاثين عنواناً للكاتبة نلاحظ شيوع اللغة العامة (الجنسية) وقلة اللغة المحددة التي تعتمد الضمائر في تسعة عناوين، مما يوحي برغبة الكاتبة في تقديم خطاب عام للمتلقي، بعيداً عن أي تحديد حرصاً منها على عمومية الرسالة التي يحملها العنوان ويؤديها النص الأدبي.

## اللغة الرمزية:

حرصت الكاتبة في **عنوانها على** وضوح الدلالة، لهذا نلاحظ ضالة حضور اللغة المجازية، ففي «رسائل الحنين إلى الياسمين» (الطبعة الأولى) نعايش لغة المجاز، تجسد حين الكاتبة إلى ياسمين دمشق مهبط روحها، فقد استخدمت عادة السمان الشاعر التي تزورها عنواناً، كما استخدمت جزءاً من المدينة (زهر الياسمين) لترمز به عن الكل (مدينة دمشق) تلك المدينة التي عشقتها وعاشت بعيدة عنها!

ومما يؤكد دلالة رمز الياسمين هذه، حضوره في روايتها «الرواية المستحيلة: فسيفساء دمشقية» إذ شكّل جزءاً حيوياً من فسيفساء دمشق، ومما يؤكد حنين الكاتبة قماهي صوتها مع صوت بطلها (أمجد) الذي عاش في باريس (حيث تعيش الكاتبة) وأرسل إلى الياسمين الدمشقي زفرات الحنين التي تحولت في ديوانها إلى رسائل.

مع عنوان «ع. غ. تتفرّس» (1980) تلجأ إلى الشيفرة الحرفية لترمز بها إلى ما تريد من دلالة، فتعتمد في عنوانها على حرفين متقاربي

المخرج والشكل (ع، غ) لتدل بحرف (ع) على جارحة من أهم جوارح الإنسان (عين) ومما يؤكد حرص الكاتبة على سهولة وصول الشيفرة إلى المتلقي أنها اختارت حرفاً يؤدي صوته معناه (حرف العين = عين) وبعد أن يفك المتلقي دلالة الحرف الأول تنجلي أمامه دلالة الحرف الثاني (غ) خاصة حين نضعه في سياق فعل «تتفرس» (الذي يدل على صيغة التأنيث) يتضح لنا أن المقصود به الإشارة إلى الحرف الأول من اسم الكاتبة غادة، فيصبح العنوان بعد حل رموزه «عين غادة تتفرس» وبلا حظ أن استخدام فعل (تتفرس) لا تؤدي دلالة معنى الرؤية العادية، بل الرؤية المتفحصة ليس بالعين فقط وإنما بالقلب والعقل، إنه فعل يجمع دلالات الرؤية البصرية والقلبية والعقلية، فيشمل النظر والتأمل والإحساس.

### الخلاصة:

ثمة وعي لأهمية جماليات العنوان لدى غادة السمان، إذ لمسنا حرصها على تأدية رسالتها الأولى إلى المتلقي عبر لغة عامة بعيدة عن التخصص غالباً، وعبر لغة مكثفة تتسم بأقل قدر من المورفيمات خاصة في دواوينها الشعرية وأدب الرحلة والقصص القصيرة، وإن كنا قد لاحظنا وجود أكبر قدر من المورفيمات في مقالاتها (ثمانية مرتين) وفي روايتها الأخيرة (ستة) فبدت الكاتبة متنبهة إلى أن الفن الذاتي (الشعر) تختلف لغة عنوانه عن فن أقرب إلى الموضوعية (المقالة، الرواية) من هنا كان عدد (المورفيمات) في عناوينها أكبر من الشعر.

غير أنه يمكننا القول بأن جماليات لغة العنوان هي انعكاس لجماليات لغة النص التي لمسناها لدى الكاتبة، من حيث غرائبيتها ومقدرتها التخيلية وكثافتها الشعرية، كما هي انعكاس لتطور الكاتبة من الناحية الفكرية والجمالية، إذ لمسنا في عناوينها التي ظهرت في



الستينات المرجعية الفكرية الوجودية، لكنه ما لبثت أن اختفت لصالح لغة أكثر جمالية، تعكس تطور الأداء الجمالي لدى الكاتبة، التي باتت ترتبط بالمرجعية الواقعية والتراثية (العربية والغربية) والسيرة الذاتية، خاصة أنها عاشت أحداثاً تاريخية كان من أهمها (الحرب الأهلية في لبنان) لهذا سيطر الهم الواقعي، فشاعت في العنوان المفردات التي لها علاقة بالآزمات التي عايشتها الأمة والكاتبة معاً، ولاحظنا تكرار العاصمة بيروت في عناوينها ثلاث مرات، من هنا كان من البديهي أن تقل اللغة الرمزية في عناوينها.

وما يدل على طغيان الهم الواقعي على عناوينها أنها استخدمت زمناً واحداً في أفعالها (هو الزمن الحاضر) فقد هجست الكاتبة بهم الواقع، حتى شكّل مرجعية واعية لها ولاواعية، إذ لاحظنا كيف شكلت الأهلية اللبنانية بنية خطابها **اللاشعوري**، الذي انضح في عناوين رواياتها ومقالاتها، حتى إننا نستطيع القول بأن ظهور اللغة الانفعالية في عناوينها تعكس رغبة الكاتبة اللاشعورية في مقاومة الحرب بلغة الحب، حتى وجدنا هذه الكلمة من أكثر الكلمات تكراراً في العنوان، فهي خير وسيلة تقاوم عبرها الكاتبة لغة الموت والدمار.

لم نجد في عناوين الكاتبة لغة الجسد التي شاعت لدى بعض الكاتبات العربيات باعتبارها وسيلة ترويج لإبداعهن، فقد لاحظنا ورودها مرة واحدة في ثمانية وثلاثين عنواناً، وفي سياق ينأى بها عن الدلالة الغريزية «الجسد حقيبة سفر».

أخيراً نستطيع أن نقول إن غادة السمان قدّمت عناوين متميزة في لغتها ودلالاتها وتراكيبها فاستطاعت أن تكون خير وسيلة لأدبها، إذ إنها أول ما يجذب المتلقي ويحثه على متابعة التلقي.

## الهوامش

- (1) موريس أبو ناضر «الألمسية والنقد الأدبي» دار النهار، بيروت، ط 1، 1979.
- (2) ميشال زكريا «الأثنية (علم اللغة الحديث) مبادئها وأعلامها»، الجامعة اللبنانية، بيروت، 1980، ص 145.
- (3) جمال الدين بن هشام الأنصاري، «مقتني اللبيب عن كتب الأعاريب»، دار الفكر، ط 3، بيروت، 1972، ص 233.
- (4) د. ماجدة حمود «الخطاب القصصي النسوي: نماذج من سورية» دار الفكر، دمشق، ط 1، 2002، ص 278-279.
- (5) غادة السمان «كوابيس بيروت» منشورات غادة السمان، بيروت، ط 2، 1977، ص 59.
- (6) د. محمد فكري الحزار «العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي» الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1998، ص 81.
- (7) غادة السمان «الرواية المستحيلة - فسيقما - دمشقية»، منشورات غادة السمان، بيروت، ط 1، 1997، ص 487.

\*\*\*

# ظروف إنتاج النص

البودليري

ALL RIGHTS RESERVED

محمد الأحسايني

(هذه الدراسة، تدور حول مناقشة مصطلح (الترجمة الأدبية المقارنة) ودلالاته. وتتخذ نواة سؤالها المركزي من مساوئ حول (المقارنة بين ترجمتين، ثم إبداع ثالثة مع تعليقات حول اقتراحاتها): ألا يمكن أن تسقط الاقتراحات بسقوط التعليقات؟

وأيضاً الدراسة تسعى لقراءة «بودليير»، داخل بودليير لا داخل اللغة الهدف، وترى أن الإبداع لا يحتاج إلى تعليل من المبدع، وإنما من طرف ثان، قد يكون ناقداً أو متمرساً حتى يلتقط الإبداع أنفاسه، أو البحث. وإذا تناقش بعض بدائل ترجمة ثالثة للترجمتين السابقتين لكل من مصطفى القصري وخليل خوري، لم يمنعها ذلك من المساهمة في التعريف بالنص البودلييري، والظروف التاريخية والاجتماعية والفسية التي عملت على إنتاجه، مع استقراء موقعه من الأجناس الأدبية باعتماد مراجع أجنبية، دون أن ننسى الاستئناس ببعض المراجع المغربية وبعض المعاجم العربية أشرنا إليها في الهوامش.

لنتعرف إذاً على النص البودلييري يادى بدءاً، قبل القيام بترجمته أو نكف).

عالم الناقد الأستاذ حميد حمداني ترجمتي كل من الأستاذين: مصطفى القصري، وخليل خوري لقصيدة «بودليير» A celle que est trop gaie، في عنوان فرعي وضعه كالتالي: «الترجمة الأدبية المقارنة» (بكسر اللام) في مجلة (علامات) 12 - المجلة 45 - رجب 1423هـ الموافق سبتمبر 2002.

استجابة للنقاش الذي لوح به، ودعا إليه حول أساليب الترجمة

الشعرية، أستسمحه - صادات المقارنة كما يقول: «تضفي على هذه الترجمة بعداً بيذاغوجياً وإقناعياً» - في أن أدلي ببعض الآراء، يتضمنها الموضوع الذي عن لي، وأنا أقرأ موضوعه، القيم، تعزيزاً للحوار ليس إلا.

## الإغراء البودلييري

إن ترجمة «بودلير» إلى العربية، مفر إلى درجة ما، منذ أن ظهرت ترجمات كل من إبراهيم ناجي (مصر) وخليل خوري (لبنان)، ومصطفى القصري (من المغرب). وهذا الفضول بصاحبه دائماً: البحث عن آفاق جدية للأدب العربي يطل منها على «الأخر»، مهما كانت جذران استحالة «ترجمة الشعر»، وأيضاً مثل هذا الموضوع، بهدف إلى استثمار القنوات المعرفية الأخرى المتاحة لأي باحث، أو مترجم، أو مهتم بالأدب المقارن.

## مصطلح «الترجمة الأدبية المقارنة»

بادئ بدء، علينا التوقف قليلاً أمام مصطلح: «الترجمة الأدبية المقارنة» (بكسر الراء)، إذ أن للمصطلح كأي مصطلح، وظيفة إحصائية، داخل أنظمة ما، منسجمة. ويعني تقريبي بسيط، أن لهذا المصطلح مفهومات، وما صدقات، بالشكل الجدلي البسيط المتجاذب: «كلما... كلما...».

لمزيد من توضيح الفكرة: الترجمة كحد عام، يندرج ضمنه كأنواع الترجمات: شعرية، أدبية، مقارنة، تقنية، حرة، قورية، تحليلية، إلخ...

إذاً، فمصطلح «الترجمة الأدبية المقارنة»، بلا شك، يحول دون دخول ما ليس بعناصره (أفراده) تحته، ويجمع أو يتطلب العناصر الداخلة في منظومته.

نواة المناقشة والبحث في هذا الموضوع، تقتضي السؤال التالي: هل المعالجة للترجمتين السابقتين، والمقارنة بينهما، والآتيان بالبدل، مهما كان معللاً، كاف ليدخل ضمن «الترجمة الأدبية المقارنة بشكل مطلق»؟ لا أدري، هل يكفي الباحث المتعطش لهذا الموضوع بـ «المقارنة بين ترجمات» أو بعبارة أوضح: «مقارنة بين شعرية الترجمات العربية - العربية، لإرضاء المصطلح الذي تنهأ الأستاذ حميد لحمداني كعنوان رئيسي لمبحثه؟.

هناك في الحقيقة: ترجمتان مغربيتان: (القصري + حمداني) + خليل خوري + دراسة الأستاذ لحمداني. ولا بد والحال هذه، من البحث دائماً عن «الترجمة الأدبية المقارنة»، فالسؤال يتبعنا ويدركنا، «تقارن ماذا بماذا؟» وهناك التقاطة معجمية من:

Dictionnaire Hachette Encyclopédique 1994 p 1020.

حول كلمة (flanc) من قول بودليير:

pour chatier ta chaire joyeuse,  
pour meurtrir ton sein pardonné,  
Et fair a ton flance étonné  
Une blessure latge et creuse,

هكذا لو تكررت مثل تلك الالتقاطة في شرح كلمة «tete» و«paysage».

ومع ذلك، فالسؤال الملح، مازال يتبعنا: هل نكتفي بهذا «الاهتداء» وحده دون كافة استعمالاتها بصيغتها التعبيرية المعروفة في اللغة الفرنسية، منذ أن تردد استعمالها في سنة (1080)<sup>(1)</sup> بمعنى أولي

يرادف (La chance): (الورك) ثم بعد ذلك، تنامي استعمالها في الجنب والكشح، والخاصرة، والصدر أو الحضن، والأحشاء إلخ... وإذا عثرنا على الجانب المبحوث عنه، نبحث أيضاً عن صور المجاز والكناية إلخ...؟

## مقاطع بودليرية أكثر إثارة للجدل

وهناك عبارات لاتزال تثير جدلاً بين المترجمين «لهودلير»، وحتى لدى الفرنسيين أنفسهم في عصر «بودلير»، فقد اعتقد القضاة الجنائيون أنفسهم - منذ أن نشرت القصيدة في (les Épaves) - أنهم اكتشفوا معنى فظيلاً مخلاً بالحياة، بخصوص المقطعين الأخيرين من الثلاثية:

Et, vertigieuse douceur!

A travers ces lèvres nouvelles.

Plus éclatante et plus belles,

T'infuser mon venin, ma sœur!<sup>(2)</sup>

اعتقدوا أنهم اكتشفوا معنى «دموياً وفاحشاً» في المقطعين الأخيرين. ومع ذلك، استثنيت - آنذاك - خطورة الديوان من مثل هذه الدعايات (حسب هامش أحيل عليه)، إلا أن «Venin» تدل على (الكآبة) أو (السوداوية)، وكانت فكرة جد بسيطة بالنسبة للقضاة الجنائيين، ثم يضيف الهامش الذي أحيل عليه المقطعان الأخيران بسخرية، على مظنة القضاة «فلمبق تأويلهم على المرض الزهري [الذي أصيب به بودليراً في وعيهم]».

## اجتهاد الأستاذ حمداني

وقد اجتهد الأستاذ حمداني، وهو يتناول المقطع الأول من قصيدة

«بودليير» الآتفة الذكر، في «محاولة انتقاء دقيق (...) للكلمات الشعرية المناسبة»<sup>(3)</sup> لـ الرأس في الفرنسية، لكنه بحثاً عن المرادفات في اللغة العربية، يدل اللجوء إلى المصادر الفرنسية الشعرية والمعجمية، والمقطع البودلييري هو:

La tete, ton geste, ton air

Sont beaux comme un beau paysage;

فقط: استشهد لإثبات المرادف (الهامة) للرأس، بقول الشاعر الأموي ذي الرمة:

لنا الهامة الكهري التي لها كل هامة وإن عظمت منها، أذل وأعظم

## كيف نكتشف «الأخر»:

إن أي اجتهد لغوي معجمي، داخل اللغة الهدف المنقول إليها العمل الأدبي، لا يكفي وحده لاكتشاف «الأخر» دون أن يرد الباحث منابع والمصادر المتعلقة بلغة الآخر، وعند ذلك، له أن يقارن، خاصة وأن هذا «الأخر» قد اكتشف بعد، وطعن في اكتشافه نوعاً ما، أو لا يراد له أن يكتشف بالطريقة الحالية حتى «يرضى عنها النقاد والأكاديميون»<sup>(4)</sup>.

أي شيء تغير في الكاتب المكتشف، المتكلم، أو بمعنى أصح، في أكثر التقديرات، كمتحدث، انطلاقاً من «التواصل»؟

## «بودليير» يستأثر بالحديث والكلام

هل تم الإلمام بـ «الأخر»، «فبودليير» هو الذي يفرض الكلام هنا، بل يتحدث شعراً وبطريقة مغايرة لطريقة ذي الرمة؟



كيف يمكن لنا أن نتواصل مع «بودلير» في مجتمع يوفر لنا وسائل الاتصال، دون الاستشهاد بلقي الرمة، تعليلاً؟

لنفرض أن هناك «بودلير» ما، كان مستغنياً، يتقن العربية المتداولة والمتطورة نوعاً ما، عبر العصور المختلفة، إلى عصرنا الحالي: هل يمكن له أن يسقط مفاهيم العصر الأموي الذي عاش فيه ذو الرمة، التشبيب «مهيئة»، والتشبيب بطقوس الشعر، وعادات البادية - على رأس «مدام ساباتييه» أو «لابريزيان» وهو اسم واحد لمسمى، عاشت صاحبته في بدخ وانحلال مجتمعي في القرن 19؟<sup>(5)</sup>.

أؤكد أن «بودلير» ومعه صاحباته زعماء، من المنحرفات، سيستغرب ذلك، ويظنونه من تأثير الأديب الذي أدمن عليه الشاعر.

وهذا ما لا يطبقه «بودلير» - لو كان حياً - الذي يتضايق حتى من العطر النسوي، والمتأنق جداً، والذي يبحث عن عطر خيالي آخر، وأجواء أخرى.

الغريب أن الأستاذ، فطن، إلى أن (الرأس) قد يدل على «كافة الأناقة والعناية التي يظهر بها، كما نفهم من السياق» (علامات نفس المصدر).

وكم اغتبطت بهذه «اللقية»، بيد أن فرحتي الساذجة ذهبت سدى، عندما كنت أتلو (هامة) ذي الرمة في قوله، في ترجمة للمقطع الأول:

هامتك والإشارة والمظهر

كل جميل كجمال منظر

لا أكاد أصدق، إنني اتهمت قريحتي في العربية ولتها كما لامها حافظ إبراهيم: أي «ترجمة تحليلية» هذه بعد هذا الانزلاق نحو (الهامة)

بأبعادها الطقوسية غير المرتبطة «برأس» الإنسان وحده، معصماً مطريشاً، معتمراً شالاً، أو خميراً نسائياً فاتناً متألّقاً أو مفاخراً بقييلته؟

الطقوس المرتبطة بـ (الهامة) مازالت ماثلة للعيان، فاليومعة العطشة (التي تصدى على رأس القتييل منادية بالويل والثبور، تحث، ولا تصمت إلا بعد إهراق دم الانتقام حسب زعم العرب القدماء).

### تشبيه الماء بالماء!

«جميل» كـ «جمال»، استغرقت أكثر، كيف تغافل الناقد، أو فاته أن تشبيه شيء بشيء، قد عيب حتى في عصور انحطاط اللغة العربية، ومع ذلك فهو يبحث عن امتلاك حس شعري. ما الفائدة التي نأخذها عندما نصف شيئاً بأنه «جميل كالجمال»؟ فالعرب تبحث عن الإيجاز قدر المستطاع، وتسمو عن مثل هذا، ولو بحث الناقد في المعاجم الفرنسية لوجد أثر ضالته - وهذا أصعب الإيمان - بالسببة لكلمة (paysage) التي سارع إلى ترجمتها بـ (منظر).

منظر؟ هكذا؟ أي منظر؟

### الإضافة المشروعة وغير المشروعة

وحول العنوان: (إلى التي فرحتها زائدة عن الحد).

هذه الإضافة غير المشروعة لا في ترجمة عنوان «بودليير» إلى العربية، ولا في نقل هذا العنوان من العربية مجدداً إلى الفرنسية، دون سبق الاطلاع على قصيدة بودليير: (À celle qui est trop gaie).

فلنفترض أن «مترجماً عابراً» لم يطلع على هذا العنوان الأصلي،

فسنجدنا أمام ترجمات متعددة، حتى إذا اكتشف عنوان «بودليير» سيتبين له مقدار الزيادة في العنوان!

أبسط شيء هو التخلص من الكلمات التي قد تكون زائدة عند النقل. (فمرحة) مثلاً من المرح، تعبر عن شدة الفرح في العربية فلا داعي إلى (trop) إن «مرحة» أفضل وأوجز معنى من «فرحتها زائدة عن الحد» لأن مصطلح «زائد عن الحد»<sup>(6)</sup> له معنى آخر، كما في علم الأستاذ لمعداتي.

## الموضوعية

ولابد من البحث عن الموضوعية في كل هذا، وسيجد المرء نفسه محرجاً في إصدار حكم عن غيابها في مثل هذه المقارنة. موضوعه، يتضمن موضوعين:

1 - تقديم ترجمة يراها مطلقاً، مثالية على نحو ما، وعلى حساب ترجمتين سبقتاه.

2 - إرادة البحث في الترجمة الأدبية المقارنة.

وهنا فقط، قدم تعليقات، فيها شيء من اللبس: أهي تقترن بإبداعه هو، في الترجمة أم يبحث مستقل عن كل ذاتية؟

إذا كان الأمر هكذا: مقارنة بين ترجمتين حصلتا بعد، في لغة الهدف، من لغة الهدف ذاتها وترجمة بديلة معللة، فإن هذا يهدد بسقوط فرضياته بسقوط العلل المرتبطة بها. فوق ذلك، العملية بهذا الشكل، هي: تحصيل حاصل، مهما بلغت فيه الاجتهادات. أضف إلى ذلك ما يصاحب هذه الطريقة المزدوجة بين البحث والإبداع، من أحكام

أخلاقية: «ترجمة رديئة» مقابل «ترجمة صحيحة»، المثال نستقيه من قول الناقد:

«... ولكننا مع ذلك، وجدنا في هذه الترجمات كثيراً من الجوانب التي تدفع إلى إعادة التأمل في النص الأصلي من أجل مراجعة ترجمته على الوجه الصحيح»<sup>(7)</sup>.

كل شيء، إذاً مطلق، وليس نسبياً.

## ممار الترجمة

وعندما نبحث في النص الأصلي، نجد غائباً بروحه ومعناه، وظروف كتابته، وإنما نجد شخوصه ماثلة للعين في حروف لاتينية، لا تقدم ولا تؤخر شيئاً عما حصل: أي وجود ترجمتين أو ثلاث ثم رابعة تعلل ولكنها تثبت أنها استفادت من الترجمتين.

إذاً: نستخلص من استقرائنا للعملية أنه مهما بلغت الاجتهادات مداها، فلا مفر من المرور عبر الترجمة التقنية، وبعد تصفية مراحلنا معها، نباشر أنواع الترجمات المرتبطة بالاتصال الحضاري، كهدف للأدب المقارن، ومن ثم تأتي أمثال هذه الاجتهادات، سواء تلك التي تتعلق منها باللغة التي يراد نقلها أو ترجمتها «تحليلياً» إلى اللغة الهدف، أو تتعلق باستدراك أشياء، فانت، من اللغة الهدف، تكون رديفاً وعوناً للمترجم، بالإضافة إلى الانطباعات الإيجابية واستيعاب الترجمة الحرة ذاتها.

مازال مثل هذه الحالات من الأخذ والرد في «الترجمة الشعرية» بصاحبه نوع من «الاستحالة الجاهلية»: «الشعر لا يترجم ولا ينقل عنه»، التي تحفّ بترجمات الشعر إلى «اللغة الهدف».

إلا أن هناك محاولات، كالمحاولة التي، قام بها، الأستاذ حمداني،

والمترجمان أو المترجمون قبله، للتغلب على هذه الاستحالة المقترنة بترجمة الشعر، سواء أكانت تلك التي أشار إليها أبو عمرو بن بحر، منذ أكثر من ألف عام، أو تلك التي أشار إليها في أواسط السبعينات من القرن الماضي R. Etiemble، بعد أن لاحظ تكديس المكتبات الفرنسية بالأشعار، والدواوين المترجمة إلى الفرنسية، فاعتبر كل ذلك، أوهى من نسيج العنكبوت، وأن الفرنسيين خدعوا<sup>(8)</sup>.

أرجو ألا نخدع نحن أيضاً، خاصة بعد أن نصحنا الناقد - مشكوراً - بـ «الترجمة التحليلية»، كتعويذة ترد عنا شر الحرفية والمباشرة. ولكنها لا ترد تلك الجدالات والصراعات التي تساهم في تطوير هذا الشق من وسائل الاتصال مع «الأخر» وفهمه.

والمؤمل في مثل هذه الأحوال، الحصول على تحويل خلاق ابتكاري داخل اللغة: تحويل شكل شعري إلى آخر<sup>(9)</sup>.

أي قارئ سوف يتساءل: إلى أي حد كان هذا المترجم أو ذاك، موفقاً في تقريب «بودليير» إلى قراء اللغة العربية، شعراً وشاعراً؟ السؤال: يهدف إلى حكم نسبي، لا إلى حكم مطلق.

### ظروف ظهور النص البودلييري<sup>(10)</sup>: A celle qui est trop gaie

أكيد، أنه لا يمكن الحديث عن قصيدة ما، دون الإحاطة أولاً بالشروط التاريخية والاجتماعية والنفسية التي أنتجتها، وموقعها من الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه.

1 - نشرت القصيدة مع قصائد أخرى في (les Épaves) يتصدرها (تنبيه) للناسر يوضح أن تلك القصائد، أغلبها مدان أو غير سابق النشر، وأن الشاعر وحده، لم ير ضرورة وضعها في «أزهار الشر».

في الطبعة النهائية «للأزهار» وهذا ما يتوضح من عنوانها [يقصد Les Épaves] ... ثم عهد بها المؤلف إلى أحد الأصدقاء المعجب بها، والذي كان يرتني نشرها بلا تحفظ (كذا) من المؤلف الذي كان لا يزال في عمر يؤوله أن يتقاسم مشاعره [الخاصة] مع أصدقائه، ويهبهم من فضائله. وسيتنبه المؤلف في ذات الوقت، أن مثنين وستين قارئاً مفترضاً يشكلون تقريباً - بالنسبة للناس المتطوع لطبع الكتاب - الجمهور الأدبي في فرنسا، (كذا...) منذ أن تعدت البهائم على حقوق البشر وغصبت الكلمة».

À Madame - 2 : À celle qui est trop gaie : كتبت أصلاً تحت عنوان: À Madame Sabatier، في رسالة غرامية غفل من الاسم، وذلك يوم 9 ديسمبر 1852.

3 - من هي (مدام ساباتييه) كما سمها «بودليير»؟

إنها La Présidente التي تدعى بهذا اللقب لـ Théophile GAUTIER والذي يحلو له أن يناديها به. وكان قد منحها أيضاً «اسماً خاصاً» - علماً - تزهر به، ألا وهو Apollonie، بينما كان اسمها في الواقع AGLAË - أغليه<sup>(11)</sup>.

اشتغلت أول أمرها (موديل) للعديد من الفنانين التشكيليين، فلم يتعرف عليها «بودليير» إلا في سنة 1850، بعد أن قدمه إليها صديقه «تيوفيل غوتييه»، وكان يتفق على هذه الفتاة بهذخ، ثري بلجيكي بورجوازي يدعى MOSSELMAN «موسيلمان» كما كان يتردد على شقتها بشارع «فروشو» - Frochot للمشاركة في مآدب عشاء أيام الأحاد، نخبة من البوهيميين الفنانين ومن الأدباء، أمثال «تيوفيل غوتييه» والرسام «ميسونيه إرنست» Meissonier ERNEST - صديقها سابقاً - والرومانسي «إرنست فينلو» والملحن «إرنست رييه»، و«غوساف

فلوبيير»، وأصدقاء هذا الأخير، و«لويس بوييه» Louis Bouillet، والكاتب «مكسيم دي كون» MAXIME DU CAMP، الذي سيهدي إليه «بودليير» قصيدته الشهيرة (Le Voyage). وكانت «لابريزدانت» فعلاً تجمع ذكاء وفتنة.

4 - في 1852 أرسل إليها «بودليير» قصيدة معنونة بـ «إلى امرأة مرحة» A une femme trop gaie ثم إنه اتفق معها - كما تقول المراجع الفرنسية - على عدم الكشف عن هذه الأشعار لأحد في رسالة جاء فيها: «للمشاعر العميقة احتشام، لا ينبغي أن يخرق، ألا يكون غياب الاسم دلالة على هذه الحشمة التي لا تقهر؟ إن من أبدع واحدة من هذه الأحوال للحلم الذي يثبت فيه عادة صورة تلك المرأة التي هي المبتغى، لهُوَ قد أحببها شعف، دون أن يقول لها ذلك أبداً، وسيحتفظ دائماً من أحلها، بأكثر حنان ودي».

لكن «بودليير» يكرر حبيبته (المحبة) في العالم الموالي، فأرسل غرامياته إلى «مدام ساباتييه»، ودائماً بدون اسم، محفياً كتابته المرتبطة بسريرته في وقت ما، أو قل مشاعره في الكتابة. في فبراير 1854، أرسل دون أن يرعوي، إلى «لابريزدانت» رسالتين، برر فيهما عدم ذكر الاسم مخافة ألا يعجبها ذلك؛ فالقصيدة الأولى تتضمن Le Flambeau vivant، وهي التي أسر فيها «بودليير» إلى «عذرائته» - sa Madone - في لهجة أبوية: «إن كل كيائي يخضع لهذا المشعل الحي» وفي رسالته الثانية المؤرخة بـ 16 فبراير، يعلن ما يلي: «إنني ببساطة، سعيد في اللحظة الحالية: أقسم: أن حباً ما، لم يكن أبداً أكثر تنزهاً عن الأغراض، وأكثر مثالية، ومفعماً بالاحترام، أكثر من هذا الحب الذي أكنه إليك خفية، والذي سأخفيه دائماً بالعناية التي يحكمها هذا الاحترام اللطيف»، وضمنها قصيدة ثلاثية (سونيه): سوناتا؛ يقول فيها:

ليكن ذلك في الليل وفي العزلة  
ليكن في الشارع وفي الجمع الفقير  
طيّفاً ينساب سائراً مثل مشعل ما

أحياناً يتحدث ويقول: «أنا رائعة وأمر  
إنه من أجل «حب الأنا» ما كنت لتحب إلا الجميل؛  
أنا الملاك الحارس و«رية الشعر» «العذراء»

يعلق «جيرار كونيو» على هذه الثلاثية بقوله: «نلاحظ هذه اللهجة  
المضوعية، فلتكن المحبوبة، «رية الشعر الملهمة» ينهي أن تكون صعبة  
التمال ولذلك يلجأ «بودليير»، إلى **عدم الكشف** عن الاسم كحماية إضافية  
ضد المساس بما هو مثالي وروحي، ينهي أن يوضع بإحكام، فوق الملاذ  
الحسية، وفي نفس الوقت، لا يمكن أن نتقص من النظر إلى هذا المسعى،  
لإسباغ المثالية على بغيته إيجاد البدائل للألم. وهذا ما يصبح ملموساً سنة  
1857 في الهدية إلى «لابريزندات» في مجلة «أزهار الشر»، تلك المرأة  
التي حاول المؤلف أن يربطها بوالدته خصوصاً».

5 - أما سارتر؛ فله رأي آخر، حسب ما ساقه «جيرار كونيو»:

«هذه الرسالة تكشف أولاً عن قلة صدق «بودليير»: هنا الحب  
المشوب المتنافر، لن يدوم أكثر من ثلاثة أشهر (يعني موسمياً)، حيث إنه  
في نفس السنة، أخذ «بودليير» يرسل الرسائل الغرامية بدون اسم إلى  
«مدام ساباتييه»، وإنما يتعلق الأمر بلعبة شقية ولا شيء أكثر من ذلك».

يفتقن المرء بهذين الغراميين البودلييريين، إلا أن من يقرأ رسالته بلا  
توقف إلى كل من «ماري دوهران» ورسائله الغرامية الأفلاطونية يجدها



تقدم مظهراً مهوساً. إن ذلك سيصبح أكثر جلاءً، لوعدنا أن القصيدة الشهيرة «ليلة كنت قضيتها مع يهودية بشعة» التي ترتقي حسب «باروند» Paronde إلى عهد «لوشيت» Loichette في الوقت الذي لا يعرف «برودليري» لا «ماري» ولا «مدام ساباتييه». وإنما يخطط بعد، لثيمة الثنائية الأنثوية، ويتجلى حالماً قرب الشيطان المثهب، إلى الملاك البارد». ويستشهد «سارتر» بالقصيدة في عباراتها غير المحتشمة والمخلّة بالحياء، خاتماً استشهاده به:

تستطيعين فقط، يا ملكة القاسيات

أن تعتمي على عينيك الباردتين

6 - يستنتج «سارتر»: «الأمر إدأ، يتعلق بخطاظة أعدت «قبلياً» للحساسية البرودليرية التي نشغل زمناً طويلاً في فراغ، والتي تعرف تباعاً، اختيار تحقيق مشاريعها الحقة. ويختم استنتاجه:

«أكيد أن هذه البرودة التي طالما بحث عنها، تشير إلى الصرامة الباردة للأم التي تفاجئ الطفل وهو على أهبة القيام بحماقة ما، [...] إن العمر يتغير، ولكن كيفما كانت المرأة التي يريد اختيارها من أجل ملء هذه الوظائف، فإن هناك دائماً شخصاً ما، ينظر إليه، بلا شك».

7 - يستمر «جبرار كونيو» محللاً نظرة «برودليري» للمرأة: تحت عنوان «أم الذكريات»:

«بالنسبة «لبرودليري»، فإن أمه و«جان» تشكلان زواجاً لا يمكن فسخه. إن هاتين المرأتين اللتين يعتد بهما «برودليري»، توجدان الواحدة منهما بالنسبة للأخرى، أمام ناظره. ولذلك، فالاعترافات السرية التي أدلى بها الشاعر إلى والدته، بصدد «جان» ثقيلة بخلفيات من الملام

والعتاب، أو الانتقام من «مدام أوبيك» (اسم والدته الجديد بعد زواجها) وذلك ما يميز «جان» عن النساء اللاتي أحبهن «بودلير». فعندما يخاطب «ماري دوبران» Marie Dubrun أو «مدام ساباتييه» Madame Sabatier في رسائله، أو في أشعاره، فإنما يعبر عن نفسه في صيغة مثالية. «فماري دوبران» هي الملكة، وربة الشعر، و«العذراء» - على الصيغة الإيطالية - وستغدو «مدام ساباتييه»، «الصنم»، و«الملكة المفعم بالمرح».

وينتهي «جيرار كونيو» إلى أن هذه الغراميات، ذهنية، وأن وراء كل واحدة من النساء المحبوبات، يحتفظ الشاعر بوجه الأم، كما لو أن الحاجة إلى موقف للشاعر تجاه النساء، كان يمليه باستمرار، (الحل والعقد) ويخالف آراء «سارتر» في تأسيس هذا الأخير «للشبقية البودليرية»، فقط، على البرودة الفرانزوية للعشيقية، وصرامة الأم. واستشهد «بأغنية الخريف» المهداة إلى «ماري دوبران»، إذ استنتج أن الإهداء إلى «مدام ساباتييه»: بالنموذج المرتبط «بأزهار الشر» بالرغم من تصاريف الأيام، هي رمزية شغافة في «أغنية الخريف»:

«ومع ذلك، أحبيني، يا حنون القلب، كوني أما»

أما ولو لجاهد، ولو لشرير»

وبعكس ما أكدته «سارتر»، فإن «جيرار كونيو» يرى أن هذا التماثل بين هؤلاء العشيقات من النساء، والصورة الأمومية المحاطة بهالة من الاحترام، صار ممكناً، وأن بودلير، يحتاج إلى هذه الألفة، وإلى هذا القرب الذي لن يجده أبداً لدى النساء....، إما لتصير حاجته إلى الحنان من وعلى ملهاته وإما لتصير انفعاله الانتقامي.

8 - لاحظ «جيرار كونيو» في: «A une Madone»، طقساً من طقوس

الاستهواء، بهدف أقل ما يهدف، إلى معاقبة العشيقَة التي تخون، منها إلى الأمِ الثائبة... وأخيراً ضد الأمِ التي تنكرت لولدها. فالاجتماع الأساسي للضدين، في سلوك بودليير نحو أمه، لا يوجد في هذه العملية وأمه لا يمكن المساس بها في الواقع.

9 - يورد الرسالة التالية إلى «هدام صاري» حيث يلاحظ تحولاً حانقاً للاستحواذ الحسي الذي عبر عنه بنفسه: «أنت (بضمير المخاطبين) لا تستطيعين أن تحولي بين نفسي وبين الخطيئة، وحول عينيك اللتين تكمن فيها حياتك وحول كل شخصك المحبوب المذاب. دائماً بضمير المخاطبين)».

وهذا ما يجعل بعض النقاد، يصفون بودليير بالوحشية السادية لفعل قائله الشعري، إذ تسود هنا رغبة النملك الفاضل.

Et, vertigineuse douceur!

A travers ces lèvres nouvelles!

Plus éclatantes et plus belle,

T, infuser mon venin, ma sœur!

يتبين لنا مما تقدم، حول ظروف إنتاج هذا النص البودلييري المنزوع من «أزهار الشر»، والذي يعتبر من القصائد المدانة، أنه ينتمي إلى الأدب المكشوف Promographique، سواء «بالقوة» أو «بالفعل»، وهذا الأدب كان سائداً في فرنسا في القرن 19.

وإذا قلنا «بالقوة»، فلأن «بودليير»، عاد أخيراً وحطم دماء كلها باستثنا دمية واحدة هي «جان» التي ظل يحتفظ بها في ضميره وكيانه، وإن كانت تقوم كبديل (للأم) و(خصم) لها. أو كما أشار سارتر «أنه غير صادق في حب «لابريزيدانت» و... وإلا بالفعل.

## الهوامش

- 1) Le nouveau petit Robert. édit 1994 (flanc) p. 931.
- 2) Baudelaire. Les Fleurs du Mal, édit dr Claude Pichois, Folio Classique, édit GALLIMARD 1972-1996 pp. 186, 187, et 316.
- 3) «علامات» 12 - مجلة 45 (الترجمة الأدبية المقارنة) حميد لمحمداني 374. رجب 1423هـ سبتمبر 2002.
- 4) شعرية الترجمات المغربية (الأدبيات الفرنسية)، د/ سعيد علوش. الناشر: جامعة الملك عبدالمالك السعدي. مدرسة الملك فهد العليا للترجمة - طنجة 1991. ص/ ص 216-361 وبالمخصوص (أشعار فرنسية بالمزاد العلني).
- 5) DEuvres Majeures Baudelaire Etude de les Fleurs du Mal Analyses et commentaires. Gérard Conio (Mar about Aileur (Belgique) 1992): Le poète et ses modèles: La Présidente p. 86.
- 6) «فقه اللغة» للشعالي فصل في ترتيب السرور ص/ ص 188/117، منشورات دار مكتبة الحياة ببيروت، وه لصباح المسرة للموسم ح الثاني مادة (مروح) ط 1347هـ 1929م القاهرة
- 7) الترجمة الأدبية المقارنة حميد لمحمداني - (علامات) ص 371 عدد رجب 1423هـ سبتمبر 2002.
- 8) شعرية الترجمات المغربية (الأدبيات الفرنسية) د. سعيد علوش. أشعار فرنسية بالمزاد ص 216-361.
- 9) مجلة «فكر ونقد» المغربية العدد الأول يرميه 1998 ص: 139-59 ملف حول الترجمة. تنسيق مصطفى النحاس بمشاركة ثلة من الأساتذة.
- 10) Baudelaire, les Fleurs du Mal. Edit de Claude Fichois p.p. 185, 186, 187 et 316.
- 11) Oeuvres Majeures. Baudelaire. Etude de les Fleurs du Mal. Analyses et commentaires. Gérard Conio (La Présidente) p.p. 86, 87, 88, 89.

\*\*\*

# قراءة في قصة «كيف أنقذوا نغفو؟»

رشيد مروان

كتب موريس بلانشو جواباً عن سؤال:  
إلى أين يتجه الأدب والفن في عصرنا  
الحالي؟ إن الأدب يتجه نحو كنهه الذي  
هو الاختفاء في تأمل الذات<sup>(1)</sup>. الذي  
هو التسدبر الفني العميق في  
الميكانيزمات الداخلية للفن إلى درجة أنه يصبح موضوع ذاته. ويختفي.

بالنسبة لبلانشو ينقسم تاريخ الأدب والفن. ومعيارية التصنيف  
التي تطبع مجمل الأعمال الإبداعية إلى قسمين كبيرين: الفن الذي يرسم  
العالم ويتغنى به، محتفياً بالوجود البراني والحوالي للأشياء والفن الذي  
يعكف على ذاته، الذي يجعل موضوعه هو الإبداع نفسه.

وإذا كانت تأملات موريس بلانشو النقدية هذه تقوم على قراءة  
عميقة الغور للتاريخ وللإبداع وعلى رؤية نقدية ثاقبة للملامح يستعصي  
على غيره العصور على الخيط الرابط الذي ينظمها فإن جمهرة من المبدعين  
قد تناولت نفس التيمة بشكل خاص في القرن العشرين. رغم أن تأمل  
الفن لذاته يجد في الحقيقة جذوره البعيدة في العديد من الأعمال الإبداعية  
القديمة، وبشكل خاص منذ ملارميه والنصف الثاني من القرن التاسع عشر  
بالنسبة للأدب الفرنسي. ومنذ فترة تسبق ذلك بالنسبة للأدب الألماني.  
ومؤلفات وأعمال هولداين وريكله تشهد بقوة على هذا التوجه نحو اختزال  
الإشكالية الكبرى للإبداع في معضلة الإبداع نفسها.

وعلامات هذا التوجه العميق بدأت في الحقيقة منذ نشأ التساؤل  
حول دور الفن في المجتمع، ومنذ كف الإبداع عن شغل خانات وظيفية  
محددة المعالم والسمات متكررة الإيقاع، في إطار المجتمع التقليدي، أي

منذ خرج الفن من الوظيفية السحرية أو الدينية أو الأسطورية التي يرجع العلماء أنها كانت مصدر نشأة أو أنها رافقت هذه النشأة على الأقل<sup>(2)</sup>.

لكن التفكير في هذه الإشكالية الكبرى لم يقتصر فقط على النقاد، بل إن المبدعين أنفسهم قد ساهموا بتعمق أكبر في إثارة جوانب وطينة من هذا السؤال. فلماذا ينتصب هذا الإشكال اليوم بقوة في الإبداع الحديث والمعاصر. ولماذا يتواصل التركيز عليه رغم اغتناء الواقع البراني بالعديد من المواضيع الطارئة والجديدة، كما لو أن الأمر يتعلق بانكفاء ما على دواخل فردوس يخشى الخروج منه؟

إن الإجابة عن هذا الإشكال النظري الكبير تتطلب مجهوداً ضخماً يفوق حدود الفرد ويتطلب الشساعة العملية والزمنية للمؤسسات. ولكننا سنحاول أن نسلط الضوء على إحدى قراءات الموضوع التي خطتها يد الكاتبة مارجريت بورسار في قصتها المعنونة: «كيف أنقد وانغ فو؟»<sup>(3)</sup>.

فمنذ بداية هذه القصة، أي منذ عنوانها، نلاحظ ورود تيمة التخليص والفن المخلص. ويضيف كون البطلين الرئيسيين المعلم وانغ فو وتلميذه لينغ رسامين متفرغين، المزيد من العلامات التي تشير إلى الموضوع الأساسي الذي يعبر مجمل تقاطعات كتابات بورسار: إنه العلاقة بين الشيء وصورته بين الفن والعالم الذي يصوره<sup>(4)</sup>.

في مطلع القصة، يصف السارد بطله وانغ فو بكونه: «يحب صور الأشياء، وليس الأشياء نفسها». وبذلك يضع يده على الإشكالية القديمة قدم الفلسفة، إشكالية علاقة الصورة بالأصل.

إن اختيار الصورة هنا يأتي كاختيار واع، حر ومسؤول يفضل التحرر من إكراهات العالم عبر الفن فالبطل لم يجد شيئاً جديراً بالامتلاك في العالم سوى فرش الرسم وعلب الصمغ والأحبار الصينية. فيما يحمل

تلميذه لينغ حقيبة مليئة بتخطيطات الرسوم كما لو أنه يحمل قبة سماوية: «لأن هذه الحقيبة في نظر لينغ، كانت تحوي الجبال المغطاة بالجليد والأنهار الربيعية وطلعة قمر الصيف» ص 148.

من الواضح هنا أن امتلاك أدوات رسم العالم يعادل امتلاك العالم بالقوة، إن البطل يعتبر امتلاك الصورة معادلاً لامتلاك الأصل، بل إن امتلاك الأصل والقدرة على إنتاجها يفوق في ثرائه امتلاك الأصل، فهذا الأخير لا يستطيع مضاهاة الصورة في جمالها المثالي<sup>(5)</sup>.

إن علاقة الفنان وانغ فو بتلميذه لينغ تعكس في الحقيقة قدرة الفنان على ملء الفراغ الروحي الإنساني، على تغيير المتخيل، أي مجموع الصور التي يمتلكها الإنسان عن العالم، وتغيير الصور يصبح هنا بمثابة تغيير للعالم لأن المخيلة جزء من العالم، بل هي أهم أجزائه، لأنها ما يسمح بتمثله وتغييره.

لذا ترتبط العلاقة بين المعلم وانغ فو وتلميذه بتغيير الأول لتمثلات الآخر عن ثلاثة أشياء، الرعد والحشرات ووجوه الموتى. فبعد أن كان التلميذ لينغ يكرهها، سوف ينظر إلى هذه الأشياء بنظرة عشق جديدة بعدما: «أهداه وانغ فو روحاً وأحاسيس جديدة» ص 150.

بل إن التغيير الكبير والمزلزل للفن سوف يظل حتى الموقع الاجتماعي للتلميذ. إذ تموت زوجة لينغ بمجرد أن يرسمها وانغ فو ساحرة بين السحب ويغلق الزوج منزله ليتبع الرسام الحكيم في تجواله عبر ربوع مملكة الهان الصينية الشاسعة التي تدور الوقائع في عهدها.

تتكون بالتالي علاقة وثيقة تجمع الحكيم بمرده. وتدخل الشخصيات عالم التجوال والتيه في عالم يتميز بثباته الاجتماعي والترابي ومعاداته للعناصر المتحركة التي تخلق بحركيتها تفاعلات غير مرغوب فيها بين الفئات الاجتماعية المختلفة، بطريقة تذكرنا



بشخصية البيكارو (Le picaro) في القرون الوسطى وأدب عصر النهضة الأوروبية.

على أن سلطة وانغ فو لا تأتي من قدرته إلى الهزل أو من دُونْكِشوتية محتملة بل من كفاءته العجائبية في الرسم، من قدرته على إلغاء الفارق بين الصورة والأصل: «وانغ فو كانت لديه القدرة على إسباغ الحياة على رسومات وجوههم بلمسة أخيرة ملونة بضيفها إلى الأعين» ص 150.

إن هذه القدرة نفسها ستكون هي أصل خلافة مع الإمبراطورية لسلطة الفن لا يمكن أن تتعايش مع فضاء السلطة إذا أصرت على التحرك خارجه. لذا تصبح سلطة الفن على إمبراطور مملكة هان شديدة القوة والبأس لأنه خضع لها في طفولته، لأنه بنى تصوره للعالم على تأمله للوحات وانغ فو ناسياً أنها لوحات لا تعكس الحقيقة. بل الجزء المتسامي النقاء من الحقيقة والطبيعة. ومثلما لا توحد المعادن النقية إلا في المختبر وتندم في الطبيعة فإن لوحات وانغ فو لا تعكس الواقع بل كنهه النقي والخالص. لا ترسم الحمال الواقعي، بل المشال الذي هو خلاصة مظهرات الواقع.

هكذا يصرح الإمبراطور الشاب أمام وانغ فو وتلميذه بعد أن اعتقلهما: «أنت تسألني ماذا فعلت لي أيها العجوز وانغ فو؟... سأقول لك: لقد جمع أبي مجموعة من لوحاتك في أكثر الغرف سرية بالقصر. وفي هذه القاعة أيها العجوز وانغ فو، نشأت أنا. وقد نظمت هذه اللوحات من حولي العزلة التي مكنتني من أن أكبر (...) ظلمت أهدق فيها كل ليلة. كنت أحلم بالفرح الذي سيأتي به المستقبل. وكنت أمثل العالم لنفسه وبلاد الهارا في منتصفه، بل يشبه السهل المستوي المحفور فيه باليد الخطوط المقدرة للأثوار الخمسة. وكل شيء حولها. لكي أتمكن من بسط الأشياء أمامي كنت أستعين برسوماتك. لقد جعلتني أعتقد بأن

البحر يشبه سماء الماء المفروش في لوحاتك القماشية... وفي سن السادسة عشرة وجدت الأبواب التي تفصلني عن العالم تتفتح لي فصعدت إلى شرفة القصر لكي أراقب الغيوم، ولكنها كانت أقل جمالاً من غيوم غسقك» ص 152.

إن فضاء الفن يكون بذلك قد ساهم في خلق فضاء السلطة المغلق وفي صياغة تفاصيل التخيل لدى الإمبراطور. لكن المشكلة تتمثل في الاصطدام الذي يحدث لدى هذا الأخير بين العالم وصورته المثالية، بين الأصل والصورة. وهكذا يصبح هذا الوعي الشقي بازواجية التخيل وبالمفارقة المؤلمة الدائمة بين الوعي وبين العالم «الموضوعي» هي مصدر أرق وقلق الإمبراطور. ويصبح الإحباط الذي ينتج عن اكتشاف الأصل مصدر حقد اتجاه ازدواجية المنتج الإبداعي والصورة الفنية باعتبارها نسخة معدلة من الواقع **تنج واقعها وقصها الخاص**. هكذا يعبر الإمبراطور صراحة عن ذلك بقوله:

«لقد كذبت عليّ يا وانغ فو. أيها النصاب العجوز، فالعالم ليس سوى كومة بقع غامضة، ملقاة في الفراغ بواسطة رسام عديم الشعور، تمحوها أدمغتنا باستمرار. وليست مملكة هان أبداً بأجمل الممالك ولست أنا الآخر بإمبراطور. فالإمبراطورية الوحيدة التي تستحق مشقة حكمها هي المائلة في رسوماتك أيها العجوز وانغ فو. فأنت وحدك الذي تتسلطن في سلام، من خلال الألف منحنى والعشرة آلاف لون... فأنت صاحب السحر الذي جعلني أكره ما أملك، وجعلني أرغب في كل ما ليس لدي» ص 152-153.

إن أزمة العلاقة بين الصورة والأصل، وبين السلطة والفن تشهد ذروتها هنا ولكنها لا تندرج في إطار تقابل تبسيطي بين الفنان والإمبراطور، كما درجت بعض الكتابات على طرحه بفجاجة واختزال ينزع عن القضية غناها. إذ تطرح مارغريت بورسنار القضية من الزاوية الأشد

تعقيداً، من زاوية استحكام الفن في نفس الإمبراطور إلى درجة جعله كائنات متعده الأبعاد يرغب في إعدام وانغ فو لأنه رسم عالماً أجمل من عالمه، ويرغب كذلك في أن يسمح له بإكمال لوحة أخيرة كان الفنان قد بدأها ولم يتممها في مطلع شبابه. الشيء الذي جعل الإمبراطور رغم قراره التخلص من وانغ فو ومن الإشكالية التي تأزم وعيه حول علاقة الصورة بالأصل، يعمد إلى منح هذا الأخير فرصة إتمام لوحته، بل يفرض ذلك عليه فرضاً. وبذلك يكون الإمبراطور التبعيس غير قادر على الخروج من فضاء سلطة الفن حتى في لحظات رعونته وتسلفه الذي يبلغ حد قتل التلميذ لينغ أمام معلمه.

إن هذه اللحظة - الذروة تشهد إذن أقصى مستويات التقابل والتناقض بين الدوافع المختلفة التي تحبش في نفس الإمبراطور. وعندما يشرع وانغ فو في إتمام لوحته التي تصور شاطناً بحرياً يتدخل الجانب العجائبي لينقل القصة والشخصيات المختلفة من ذروة التقابل إلى ذروة السكينة العجائبية عبر الفيض الذي تحدثه ريشة الفنان في أحد عناصر لوحته البحرية. وهذا العنصر هو العنصر المائي الذي يدخل في لعبة التناقض مع سخونة الحديد الذي أعد جنود الإمبراطور لسمل عيني وانغ فو. ومع سخونة دم التلميذ لينغ الذي أريق على بلاط الإمبراطور ببرودة أعصاب قاتلة.

يتداخل فضاء اللوحة إذن مع فضاء الواقع الزمكاني الذي تنجز فيه: «شرع وانغ في وشي طرف جناح سحابة تتكئ على جبل باللون الأحمر. ثم أضاف لسطح البحر بعض تغضنات صغيرة جعلت الإحساس بسكينته يزداد عمقاً وابتل بلاط البشرب فجأة على نحو غريب، ولم يلاحظ وانغ فو المستغرق في رسمه أنه كان يعمل وهو جالس على الماء (...) وارتفع مستوى الماء حتى بلغ في النهاية مستوى قلب الإمبراطور» ص 154.

هكذا سيؤدي فيض اللوحة بعنصرها المائي على الواقع في إطار عجائبية تمتح من التراث ملامحها العميقة إلى إغراق هذا الواقع في الفيض الفني، إلى تجاوز هذا الواقع: «صار الصمت عميقاً لدرجة سمع فيها تساقط الدموع. كان بحار الزورق هو لينغ. وأعان لينغ الأستاذ على صعود الزورق. وانعكس سقف البشب على الماء. بما أوحى أنه يبحر في مغارة. كانت صفائر المحطيات الطافية تتموج على سطح الماء كالشعابين، وكانت رأس الإمبراطور الشاحبة عائمة عليه كأنها زهرة لوتس... وأخيراً دار الزورق حول صخرة تسد مدخل عرض البحر. وسقط ظل شاطئ صخري عليه، واختفى الرسام وانغ فو وتلميذه لينغ إلى الأبد في بحر البشب الأزرق الذي أبدعه» ص 154.

والتجاوز الذي نتحدث عنه هنا تجاوز يتحمل المعنيين الواقعي والمجازي، لأن الزورق البحري وعملية الإبحار إلى درجة الانتقال المكاني والزمني إلى فضاء آخر مجهول تماماً إلا من طرف الرسام وتلميذه تشير إلى عملية تجاوز حقيقي وشامل للتوتر الذي طبع وسط القصة، وللتضارب في التفسيرات لمشكلة علاقة الأصل بالصورة والفن بالواقع، وكذا علاقة الفنان بالدواخل النفسية الغائرة لشخصياته.

فرجيل وانغ فو وتلميذه واختفاءهما عن الأنظار «إلى الأبد» كما توضحه القصة يلتقي هنا مع ما يذكره موريس بلانشو في «الكتاب القادم» من سعي الأدب والفن اليوم إلى الاختفاء. أي إلى الولوج إلى مسار الإبداع التي لا يمكن أن تدخلها غير صفوة من ذوي الحساسية المرفهة. فاختفاء الأدب والفن هنا لا يقصد به الانحفاء، ولكن الدخول إلى عوالمهما السرية لمعاودة الخروج منها بصورة ومبتخيل متجدد. أليس الخارج من القراءة العميقة مثل من ولد من جديد. بعد أن عدل الفن والمنتوج الإبداعي تصويره عن العالم؟<sup>(6)</sup>.

## الهوامش

- 1) بلاثشو (موريس)، الكتاب القادم، باريس غاليمار 1959، ص 265.
- 2) Toly (Martine), Introduction a l'analyse de l'image, Nathan, Paris 1993, p. 11.
- 3) يورسنار (مارغريت)، «كيف أنقذ وانغ فو؟»، ترجمة محمد سيف، مجلة العربي، عدد ديسمبر 1998 ص 154-148.
- 4) Morien H. Dictionnaire de poétique et de réthoriques, Paris PUF, 1982, P 188.
- 5) انظر كذلك في هذا الموضوع:
- Barthes (Roland) "Elément de sémiologie" in communication n° 4, Paris, Seul.
- 6) Eco Umberto), le signe (trad, fr), Bruxelles, Labor 1992, p. 67.



الشخصية الروائية

بين الأمس واليوم

عبد العالي بوطيب

**1 /** إذا كانت عظمة الروائي تقاس أحياناً بقدرته على إبداع الشخصيات، كما يقال: (فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات)<sup>(1)</sup>. فإن هذا المفهوم، على ما له من أهمية في عملية تشكيل المتن الحكائي، ظل لمدة غير قصيرة مجالاً للخلط والغموض: (الشخصيات قد بقيت، بشكل متناقض، من غير غوامض الشعرية (La poétique)، ومن بين أسباب ذلك، بلا شك، قلة الاهتمام الذي يمنحه الكتاب والنقاد اليوم لهذا المفهوم<sup>(2)</sup>). مما يمكن اعتباره حافظاً قوياً للفت الانتباه لهذا المكون وإعطائه ما يستحق من العناية والاهتمام، يناسبان حجم الدور الذي يلعبه على مستوى النص الحكائي عامة، والروائي منه على وجه الخصوص.

ومرد هذا، في تقديري، لا يعود بتاتاً لخلو الساحة التنظيرية من دراسات جادة في هذا المجال، بقدر ما يعود في الحقيقة للخلط والغموض اللذين سيطراً عليه مدة غير يسيرة. ومن مظاهر ذلك، مثلاً، الجمع، بشكل آلي أعمى، بين مفهومين مختلفين تماماً في إطار واحد، لا شيء إلا للتشابه الموجود بينهما، وهما الشخص والشخصية (personne/personnage). وهو ما أشار إليه أحد المنظرين بقوله: (لقد ظلت، ولوقت طويل، الشخصية في الرواية غير متميزة عن الفرد الحي فعلياً في الواقع اليومي)<sup>(3)</sup>. لذا يجب التمييز بادئ ذي بدء بين هذين (الكائنين). وعندما نقول التمييز، فذلك لا يعني أبداً أننا نحذف العلاقة بينهما نهائياً، كلا ليس هذا غرضنا. بقدر ما نود الكشف عن خصوصية كل (كائن) منهما، والعالم الذي يتحرك فيه، حتى يتم إبطال ذلك الخلط الذي

يقع فيه البعض في النظر إلى الشخصيات على أنها أشخاص، أو العكس، علماً: (بأن تصوراً للشخصية لا يمكن أن يكون مستقلاً عن تصور عام للشخص، للذات، للفرد)<sup>(4)</sup>.

وفي هذا الإطار، نعتقد أن أول خطوة على طريق فك التشابك الحاصل بينهما، تتمثل أساساً في تحديد مواصفات العالم الذي يحيا فيه كل واحد منهما: (فشخصية ما في رواية، تختلف عن شخصية تاريخية، أو شخصية موجودة في الحياة الواقعية، لأن الشخصية في الرواية إنما تتألف فقط من الجمل التي تصفها، أو التي وضعها المؤلف على لسانها، وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل، وليس لها أحياناً حياة مستمرة)<sup>(5)</sup>. بينما الشخص كائن حي، ينتمي لما هو واقعي وحقيقي لا متخيل، له تاريخه وماضيه. أما الشخصية فليس لها ماض ولا مستقبل. صحيح أننا قد نعثر في بعض الحكايات على نمذج (بشرية) من الشخصيات، تدخل في علاقة فائقة مع الأشخاص، بحيث ترقى المحاكاة على مستوى أعلى نجعلنا نتوهم أننا أمام شخصيات / أشخاص. إلا أننا، مع ذلك، ينبغي ألا نسلم بالنطبق بينهما، لأن الأشخاص الذين يختارهم الكاتب من واقعه الاجتماعي ما إن يدخلوا الحكاية حتى ينفصلوا عن ذواتهم الأولى، وتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص. مادام الكاتب لا يكتفي بنقل الشخصية من واقعها فقط، وإنما يخضعها لعملية إعادة إنتاج، ويشحنها بحمولة جديدة تسير في الخط الذي يرسمه لها النص، لا الذي يمليه واقعها خارج حدود الحكاية. نستخلص من هذا كله: (أن قراءة ساذجة، هي التي تخلط بين الشخصيات والأشخاص الأحياء...، لأنها تنسبنا بأن مشكلة الشخصية هو قبل كل شيء لشيء، لا يوجد خارج الكلمات...، ومع ذلك، فرفض كل علاقة بين الشخصية والشخص سيكون مستحيلاً، لأن الشخصيات تمثل الأشخاص بموجب طرق خاصة بالحكاية<sup>(6)</sup>). بالإضافة إلى أن مفهوم الشخصية لم يعد يمثل في النص



الحكائي الأشخاص فقط، بل تعدى ذلك ليتشخص فيما هو نبات، حيوان، أو جماد... إلخ. فالكاتب، كما هو معروف، يحرك ما لا يتحرك، ويخلق عالمه العجيب من أشياء لا علاقة لها بما هو موجود في الواقع، وأكبر شاهد على ذلك ما يزخر به الأدب العالمي والعربي على حد سواء من أعمال حكاية تتخذ من الحيوانات أو النباتات شخصيات لها، كما هو الحال بالنسبة (لحكايات/ les fabes) لافونتين، و(كليلة ودمنة) لابن المقفع، بل الأكثر من هذا أننا نصادف نصوصاً علمية تستند فيها الأدوار لشخصيات، هي عبارة عن: (ميكروب، جرثومة، فيروس، بويضة، وعضو، باعتبارها شخصيات نص يسرد صبرورة تطور مرض ما)<sup>(7)</sup>. لهذا كله ينبغي أن نودع: (ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل والمحاكمة، باعتبارها كائنات حية)<sup>(8)</sup>، ونستبدله بمفهوم حديث، نتعامل مع الشخصية انطلاقاً من مواصفاتها الحقيقية، بعيداً عن أي إسقاط خارجي. فكيف بنظر للشخصية الروائية حالياً؟.

**II/** إن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية الروائية نظرة مغايرة، لما كان سائداً من قبل. وتعاملت معها تعاملاً خاصاً، حيث اعتبرتها علامة (signe) مكونة من دال ومدلول، أو كمورفيم مزدوج التمثيل، يتميز في البداية بكونه لا يحيل على شيء، ولا يعني أي شيء، بمعنى أنه فارغ من كل دلالة مسبقة، ومن ثم فهو يشكو في البداية من فراغ دلالي، غير أنه سرعان ما يغدو بعد ذلك مشحوناً مع تقدم السرد. مما يدعو للقول مع فيليب هامون (Ph, Hamon) بأن: (البطاقة السيمائية للشخصية ليست معطى أولياً وثابتاً، وأن الأمر يتعلق بمحض تعرف عليها، بل إنها تشكل يتم تصاعدياً مع زمن القراءة وزمن المغامرة المتخيلة، إنه شكل فارغ ستملؤه مختلف المحمولات (les prédicats)، أفعال وصفات. إن الشخصية إذاً ودائماً تكاثف لأثر سياقي)<sup>(9)</sup>. ولهذا فهي لا تتم اكتمالها

وتكونتها إلا عند نهاية الحكاية، بمعنى أنها تشكل (وحدة دلالية) يرتفع امتلاؤها بالوحدات الدلالية الصغرى التي تبت فيها الروح والحياة. هذه الوحدات الدلالية الصغرى هي التي تملأ ذلك (البياض السيميائي) الذي تبده الشخصية في أول الأمر، لاسيما إذا كانت شخصية غير تاريخية وبلا مرجع خارجي. على أن هذه الدلالات أو المعاني، بصفة عامة، لا تتوزع في النص الحكائي بشكل مضبوط ومقنن، بقدر ما تتخلل كل أجزائه من أول كلمة لآخرها. وبذلك تبقى رهينة هذه المعاني والوحدات الدلالية، التي تبدأ ببداية الحكاية وتنتهي بنهايتها. على أنه إذا ما صدر حكم أو تصور معين في حق أي شخصية قبل اكتمال الحكاية، فسيكون قد أخطأ في حقها، ولم ينظر إليها ككل متكامل، بل اقتصر على قسم منها فقط. علماً بأن الشخصية، كما أشرنا لذلك سابقاً، تعتبر مورفيماً فارغاً تملؤه مختلف الحالات والتحويلات السردية، وهي من ثم تشكل محايث لصيرورة النص، وكل قراءة لا تدخل في اعتبارها هذا المفهوم الشمولي المتكامل ستكون قد قصرت في حقها، واختزلتها في بعض حالاتها دون تحولاتها، أو العكس، مما يعد تشويهاً لصورتها الحقيقية.

على أننا إذا كنا قد أكدنا سابقاً بأن الشخصية الروائية ليست سوى تشكل نصي: (وأن الفراغ السيميائي.... يأخذ شحنته من النص)<sup>(10)</sup>، بمعنى أن الشخصية تعتمد على تسلسل الخطاب أو الكتابة لتنهض وتكتسب بالتالي قوة تمكنها من أداء دورها في الحكاية، بحيث إن كل ما يصب في هيكل الشخصية لا يخرج عما هو ثقافي ولساني. من هنا كانت الشخصية كائناً غير خارج عن اللغة، وبالتالي عن النص: (لأن الشخصية في الرواية لا تنمو إلا في وحدات المعنى، أي من الجمل التي تنطقها هي، أو ينطقها الآخرون عنها، إن لها بنية غير متعينة، إذا ما قارناها بالشخص البيولوجي الذي يملك ماضيه المتناسك والملازم له)<sup>(11)</sup>.

انطلاقاً من هذا المفهوم، لم يعد هناك مجالاً للمسقوط في مقارنات بين الشخصية وبين ما هو خارجي عنها، أي ما هو غير لساني ولا نصي. لأن ذلك لن يؤدي إلا لنتيجة واحدة، هذه النظرة تدخل في اعتبارها الأشخاص وعلى ضوئهم تحاكم الشخصيات، هذه الكائنات التي لا تملك حقيقة خارج النص. إنها ليست أكثر من (كائنات من ورق)<sup>(12)</sup>، أو (كائنات أدبية)<sup>(13)</sup>.

لذلك: (يجب علينا اعتبار الشخصية الروائية ككائن من كلمات، بمعنى كبناء لساني، قبل أن يخضع لاستقصاء نظام سيكولوجي)<sup>(14)</sup>. على أننا ونحن نلح على هذا الفصل بين مفهومي الشخص والشخصية لا ينبغي أن يفهم من ذلك أننا نطمح لاختصار الشخصية في: (نسيج من الكلمات، كما اعتقد ستيفنسن.... نعم إنها توحد بالكلمات، ولكن ليس هذا ما يصنع شخصية حقيقية كما يقول برخبس)<sup>(15)</sup>. وإلا أصبحنا أمام شخصيات مرصعة بالكلمات لا روح فيها ولا قوة، كأنها دمي. إن الشخصية تنهض على أساس الكلمات، ولكنها تلتقي بما هو سيكولوجي، اجتماعي، ثقافي، فلسفي، وبما هو أدبي... إلخ. لكن المشكلة هي أن لا ينظر للشخصية من جهد لا تمثل هويتها ولا تحقق مكانتها، فالشخصية لها هوية أدبية وسيميائية، كما هي للنص الحكائي، ومع ذلك فهي تحمل في بطنها مستويات عديدة، وهذه لا تغيب عنها هويتها. فخصوصيتها الأدبية تبقى رغم ذلك ثابتة، وكلما أبعدنا عنها هذه الهوية إلا وفقدت تميزها، وأصابها التشويه. وفي هذه الحالة ينضج فعل الإسقاط، فتصبح الشخصية بلا هوية، أو لنقل تصبح لها هوية أخرى. ذلك أننا لو تعاملنا مثلاً مع الشخصيات من حيث المستوى السيكولوجي فقط، نكون قد أغفلنا مهمتها الأولى والأخيرة، والتي ليست سوى أدبية: (لأن السيكلوجية ليست في الشخصيات، ولا في المحمولات - صفات وأفعال - إنها إنشاج غط معين من العلاقات بين الإمكانات

السردية)<sup>(16)</sup>. وهو ما يشبه إلى حد بعيد الوهم المرجعي الذي تخلقه فينا الكتابات الروائية ذات المنحى الواقعي. وكما قال ف، هامون: (إن ما نتوصل إليه في النص، ليس أبداً - الواقع -، بالفعل، ولكنه عقلنة - rationalisation - ونصية - textualisation الواقع، وإعادة بناء لاحقة، مؤطرة داخل وبواسطة النص)<sup>(17)</sup>.

**III /** إذا كانت الدراسات الحديثة قد تعاملت مع الشخصية الروائية على أساس كونها علامة لسانية ليس لها حياة خارج النص (لا قبله ولا بعده)، شأنها في ذلك شأن الشخصية السينمائية، على حد تشبيه ميشل بوتور. فإن هؤلاء المنظرين، والسيمولوجيين منهم على الخصوص، لم يفتهم، مع ذلك، التنبيه إلى الاختلافات الموحدة بين العلامات اللسانية، فميزوا بين العلامات المرجعية (signes référentiels)، العلامات الاستذكارية (signes anaphoriques)، والعلامات الواصلة (signes embrayeurs)، كما فعل ف. هامون (PH, Hamon) في إحدى دراساته الهامة، حيث خصص كل مجموعة منها بمواصفات خاصة تتمثل في:

1 - العلامات المحيلة على حقيقة في العالم الخارجي (طاولة/ نهر...)، أو على مفهوم (بنية/ حرية...)، وتسمى بالمرجعية ((signes référentiels، لأنها تحيل على معرفة مؤسسية، أو على شيء محقق معلوم (دلالة ثابتة، ودائمة على كل حال)، تعرفنا عليه من جديد هذه العلامات، إنها محددة بواسطة المعجم.

2 / العلامات المحيلة على هيئة تلفظية، وهي علامات ذات مضمون - عائم -، فلا تأخذ معنى محدداً إلا بارتباطها بوضعية محققة في الخطاب، إنها (Les circonstantiels égocentriques)، حسب روسل (Russel)، و (Le déictiques)، أو (Les embrayeurs) حسب

ياكوبسون (Jakobson)، وهي، خلافاً للأولى، غير محددة دلاليًا بواسطة المعجم، كالضماير وأسماء الإشارة مثلاً.

3/ العلامات المحيلة على علامة أو علامات منفصلة أخرى، قريبة أو بعيدة في نفس الملفوظ، سواء أكانت متقدمة في سلسلة المنطوق، أو المكتوب، أو متأخرة. معروفة بوظيفتها الإبدالية اللاحقة والاقتصادية، لذلك سميت بالاستذكارية (anaphoriques). ومادامت الشخصية الروائية علامة لسانية، فإنها قابلة بدورها لتقسم لثلاثة أصناف، شأنها في ذلك شأن كافة العلامات. وهذا ما فعله هامون، فانتهى إلى أن الشخصيات الروائية تتوزع بدورها حسب أصنافها لثلاث مجموعات، هي:

أ/ **مجموعة الشخصيات المرجعية (personnages référentiels):** وتشمل كل الشخصيات التاريخية.. الاستعارية.. والاجتماعية لأنها تحيل جميعها على معنى قائم ومحدد، مصبوط بالثقافة، والبرامج، والاستعمالات النمذجة (les emplois stéréotypes). علماً بأن مقروئيتها ترتبط مباشرة بمشاركة القارئ في هذه الثقافة.

ب/ **مجموعة الشخصيات الواصلة (personnages embrayeurs):** وتعد بمثابة علامات على حضور المؤلف والقارئ، أو من يمثلهما، في النص. كالشخصيات الناطقة باسم (porte-parole)، أو الجوقة (choeurs)، في التراجيديات القديمة<sup>(18)</sup>. مع الإشارة إلى ما قد يعترض عملية تحديدها من صعوبات أحياناً، نتيجة التقلبات العديدة التي يتعرض لها التواصل، وما قد يشوبه من تعميم.

ج/ **مجموعة الشخصيات الاستذكارية (personnages anaphoriques):** ويتم فهمها بالرجوع وجوباً للنسق الخاص بالمؤلف، لما تقيمه في الملفوظ من شبكة نداءات وتذكرات مع مقاطع ملفوظية

أخرى منفصلة.. وهي عناصر لها وظيفة تنظيمية وتلخيصية بالأساس، وبواسطتها يتمكن المؤلف من أن يحكي نفسه بنفسه، وأن يبنّي كطولوجيا<sup>(19)</sup>.

وفي ختام هذا التمييز لأصناف الشخصيات/ العلامات، ينبهنا هامون (Hamon) لملاحظتين أساسيتين، تتعلق أولاهما: (يكون الشخصية الواحدة يمكنها، كما هو معروف، المشاركة آنياً أو تعاقبياً في العديد من الفئات الثلاث المجملة، فكل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق)<sup>(20)</sup>. بينما تلح الثانية على أن: (الفئة الأخيرة - أي الاستذكارية - بطبيعة الحال، هي التي ستهننا بالأخص، وأن نظرية عامة للشخصية ستبلور انطلاقاً من مفاهيم التكافؤ، الإبدال، والاستذكار)<sup>(21)</sup>.

وبذلك يتضح أن الصنف الثالث من الشخصيات هو الذي لا يعرف عنه القارئ عادة إلا ما يوفره النص من معلومات. فكيف يمكن ملء البطاقة الدلالية لهذه الفئة؟، وأين يمكن البحث عن أوصافها في النص؟.

**VI/** قلنا سابقاً إن الشخصيات الروائية علامات لسانية، والعلامة (le signe) كما عرفها دو سوسور (De Saussure) تتكون من وجهين متلازمين، هما: الدال (le signifiant) والمدلول (Le signifié)، أي الشكل الصوتي. والشخصية باعتبارها علامة، فإنها تتكون هي الأخرى من دال/ الاسم، ومدلول/ المحمولات المختلفة المدرجة داخله، والمبشورة بأشكال متنوعة في ثنايا النص الحكائي. لذلك فعلى هذين المستويين (الدال والمدلول)، (الاسم والمحتوى)، المعول في ملء البطاقة السيميائية للفئة الثالثة من الشخصيات الروائية، المعروفة بالاستذكارية (anaphoriques). علماً بأن وجه العلامة الأول المتمثل في الدال/ الاسم، لا يحمل، في الغالب، أي إحياء دلالي محدد، باستثناء قيامه بوظيفة

التمييز بين شخصية وأخرى، وهو ما أشار إليه ف، دو سوسور باعتبارية العلامة/ التسمية، مما يجعل عملية تحديد خصوصيات الشخصية الروائية الاستذكارية مسألة موكولة، بالدرجة الأولى، للوجه الثاني للعلامة/ المدلول، فكيف يتم ذلك؟.

من المعلوم أن أية شخصية تتقمص دوراً معيناً في حكاية، لابد وأن تحظى بعدد من الصفات/ العلامات (les qualifications)، وهي صفات تختلف طبعاً، كمياً وكيفياً، من شخصية لأخرى، بحيث لا يمكن للمؤلف مثلاً أن يلمصق نفس الصفات على كل شخصيات عمله، لأننا في هذه الحالة سنكون إزاء شخصية واحدة بأسماء مختلفة، ليست في الواقع سوى نسخ لنموذج واحد، وبذلك يصعب التمييز بينها، لأنها تتوفر على ميزات وخصائص واحدة تجمعها، أكثر مما تفرق بينها، لأنها تتوفر على ميزات وخصائص واحدة تجمعها، أكثر مما تفرق بينها. ومثل هذا النوع قد نسميه الشخصية ذات الأسس المختلفة على أن ما يعطي الحكاية دراميتها وديناميتها هو الاختلاف المبني على التمايز بين الشخصيات المشاركة فيها. فكلما كان هناك تضاد واختلاف إلا وكان هناك صراع ومواجهة. وهذا ما يتحقق بفضل نباهة الكاتب وحذقه: (إن الشخصيات هي دائماً معطاة صفة صفات سوسولوجية وسيكولوجية وأخلاقية)<sup>(22)</sup>، مختلفة غالباً. لكن هذا لا يعني أن هذه الصفات معطاة بشكل مسبق، وإنما هي محايدة لمسيرة الحكاية، ترتسم أمام أعيننا شيئاً فشيئاً، إلى نهاية المتن الحكائي. لكن ما هي هذه العلامات المميزة المكونة للشخصيات الروائية التي تجعلها مختلفة أو متشابهة فيما بينها؟.

يقول توماشوفسكي مجيباً عن هذا السؤال: (إن نظام الحوافز الذي يرتبط ارتباطاً قوياً بشخصية معينة يسمى مميزات - caractéristiques - تلك الشخصية. وفي معنى ضيق، يفهم من المميزات الحوافز التي تحدد

نفسية الشخصية ومزاجها. إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط في التمييز<sup>(23)</sup>. وهكذا يتضح أن العلامات المميزة للشخصية تبدأ في التشكل انطلاقاً من الاسم، مروراً بالأوصاف والأفعال. ولا ينبغي أبداً أن نحصر فيما يقوله السارد عنها مباشرة. لأن الشخصية لا تتميز لدينا انطلاقاً مما يقوله المحفل السابق عنها فقط، وإنما أيضاً مما تقوله هي عن نفسها، وكذا مما تقوله باقي الشخصيات الأخرى عنها. فضلاً عن أن صفاتها لا تنحصر في الأقوال، وإنما تطول الأفعال كذلك، سواء أكانت صادرة عنها، أو واقعة عليها. أي أن تمييز الشخصيات ليس وقفاً على حالة الوصف فقط، بل ويشمل السرد أيضاً. سواء أكان هذا السرد متعلقاً بحركات، حوارات، مونولوجات، أو أحداث. كل هذه الأشياء يمكنها أن تخصص الشخصيات، إما بشكل ظاهري مباشر، أو بطريقة ضمنية غير مباشرة. فمثلاً: (وصف البطل يمكن أن يكون مباشراً، بمعنى أننا نلتقي معلومات عن طبيعته، إما من السارد أو من الشخصيات، أو في إطار وصف ذاتي... يقوم به البطل. ونجد في غالب الأحيان وصفاً غير مباشر، فالمزاج يتجلى من خلال الأفعال أو سلوك البطل<sup>(24)</sup>، غير أن الأمر في الحالة الأولى يتعلق بعلامات ظاهرة متجلية أمام أعيننا، كأن يخبرنا السارد مثلاً بأن عمر البطل كذا، واسمه كذا، ووظيفته الاجتماعية كذا... فمثل هذه العلامات سهلة التحصيل، وقابلة للإدراك دون عناء. إجراء غالباً ما نصادفه في الإنتاجات الكلاسيكية، حيث يلاحظ: (أن الروائيين الأوائل... يقدمون كلاً من شخصياتهم الرئيسية بفقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدي، وفقرة أخرى تحلل الطبيعة الخلقية والنفسية، غير أن هذا النوع من التشخيص قد يتضاءل إلى مستوى إلحاق صفات تمهيدية)<sup>(25)</sup>.

هكذا كان الكتاب إذاً يتعاملون قديماً مع شخصياتهم، بحيث يقدمون لقرائهم، منذ البداية، البطاقة السيمائية لأبطالهم. لكن مثل هذا



الإجراء لم يعد معمولاً به حالياً في الكتابة الروائية الجديدة، سواء تعلق الأمر بأوضاعهم النفسية أو الاجتماعية.. إلخ.

وهكذا أصبح القراء يحصلون على هوية وصفات الشخصيات بشكل ضمني مضني، معتمدين في ذلك كلياً على مؤهلاتهم القرائية الخاصة، وقدرتهم على اكتناه المعطيات المقدمة، تقول الروائية الفرنسية ف، ساغان (F. Sagan) في هذا الصدد: (إنني لا أحب أن أصف بطلاني جسمانياً، يجب أن تتمكن من الارتسام في خيال القارئ)<sup>(26)</sup>.

ومادونا قد حددنا البطاقة السيميائية للشخصية في العلامات المميزة، فيجب ألا يغيب عنا، أن هذه العلامات يمكن تصنيفها انطلاقاً من نوعيتها وطبيعتها. وهكذا فمن حيث طبيعتها يمكننا القول مبدئياً بأن هناك سميات ثابتة قارة لا تتغير على طول المتن الحكائي (كالأسماء مثلاً)، وأخرى دينامية متطورة، تتغير بتوالي الوقائع المحكية (كالأحوال النفسية والاجتماعية مثلاً) أما من حيث نوعيتها فيمكن تصنيفها اعتماداً على مقترح ف، هامون (Ph. Hamon) في دراسته المشار إليها سابقاً، لمميزات فيزيقية، وأخرى نفسية. علماً بأن توزيع هذه العلامات، كمياً وكيفياً، على مختلف شخصيات العمل المدروس، يعد معياراً أساسياً حاسماً في تصنيفها. فما هي هذه الأصناف؟.

V/ لقد كانت مسألة إيجاد نمذجة لأصناف الشخصيات الروائية من بين هذه الاهتمامات التي شغلت المنظرين مدة طويلة، منطلقين في ذلك من قناعة راسخة عبّرنا عنها سابقاً، تتمثل في استحالة توفر حكاية تسند أدوارها لشخصيات متماثلة فقط.

وأولى هذه التصنيفات الشكلية وأبسطها تلك التي تركز على أهمية الدور المسند لكل شخصية في النص. مما مكن المنظرين من استخلاص أول تصنيف يقوم على مقابلة الشخصيات الرئيسية بالثانوية

(principaux/ swcondaires): (فحسب أهمية الدور الذي تقوم به في المحكي، يمكن للشخصيات أن تكون إما رئيسية (البطل وخصومه)، أو ثانوية، تكتفي بوظيفة ثانوية. وهما ليسا سوى طرفي نقيض، وتوجد بينهما طبعاً حالات وسطية عديدة)<sup>(27)</sup>.

هذا وقد حاول البعض تجاوز المستوى الكمي السطحي لهذا التصنيف، فانتقل لما هو أعمق، كالحديث عن نوعية الوظائف الموكولة لكل واحد من هذين الصنفين. وهكذا أسندوا مثلاً وظائف ذات طابع تزييني (décoratif)<sup>(28)</sup> محض للشخصيات الثانوية مشبهينها في ذلك بالإطار، أو المنظر الخفي المؤطر للصورة الرئيسية (اللوحة)، ويمثلها هذا البطل والبطلة، باعتبارهما شخصيتين محوريتين.

أما التصنيف الشكلي الثاني، فيقسم الشخصيات لثابتة مسطحة وأخرى دينامية درامية (dynamiques/ statiques)، كمعيار: (للتفريق بين الشخصيات التي تبقى غير متغيرة على طول المحكي... عن تلك التي تتغير)<sup>(29)</sup>. وهو ما دفع إدوين موير للقول بميزاً بين هذين الصنفين من الشخصيات الروائية في كتابه (بناء الرواية): (الشخصية المسطحة تجسّد للعادة في المقام الأول... أما الشخصيات الدرامية فنقيض الشخصية أسيرة العادة. إنها الاستثناء الدائم، إنها تحطم العادة، أو تتحطم من أجلها العادة، إنها تكشف حقيقة ذاتها، أو هي بعبارة أخرى، تنمو، إنها تحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما. بينما لا تفعل الشخصية المسطحة ذلك إلا بطبيعتها المفتعلة، أو على أحسن وجه، بشيء كان حقيقياً، ثم لم يعد كذلك. ولهذا فإن كلام الشخصية الدرامية حقيقي فعلاً، وكلام الشخصية المسطحة مظهري أو رمزي)<sup>(30)</sup>.

أما التصنيف الثالث، فهو الذي يقسمه هنري جيمس بين نوعين من الشخصيات: (فانطلاقاً من العلاقة القائمة بين الحل والعقدة، يمكن

التمييز بين الشخصيات الخاصة بالعقدة. وبين أولئك الذين، على العكس، خُدموا من قبلها<sup>(31)</sup>. ويطلق على الصنف الأول اسم خيط (ficelle)، أما شخصيات الصنف الثاني فهي خاصة بالمحكي النفسي، حيث تتمثل الوظيفة الرئيسية للفصول في تحديد خصوصيات هذا الصنف من الشخصيات.

## الإحالات والهوامش

- (1) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، سلسلة دراسات في الآداب الأجنبية، دار المعارف، مصر، ص 64.
- (2) انظر: T Todorov, et, O Ducrot Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage; éd, points, p: 286
- (3) انظر: B, Valette: Esthétique du roman moderne, éd. Nathan, p: 85
- (4) انظر: Ph, Hamon: pour un statut sémiologique du personnage, in poétique du récit, éd: points, p: 116
- (5) روبه وليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1981، ص 25/24.
- (6) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 286
- (7) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 118
- (8) الشكلايون الروس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحددين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، 1982، ص: 76.

- (9) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 126.
- (10) انظر: Ph, Hamon: op, cit, p: 126.
- (11) ويليك ووارين: مرجع مذكور، 1981، ص: 26.
- (12) انظر: R, Barthes: introduction a L'analyse structurale du récit, communications 8, éd: points, p: 28.
- (13) جان ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة، ترجمة: صباح جهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: 28.
- (14) انظر: P, Brunel et autres: La critique littéraire, éd: que sais-je? N 664, p: 68.
- (15) أحمد المديسي: مدخل إلى قراءة البطل في القصة المعربية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد: 34، السنة: 1985، الصفحة: 62.
- (16) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 287.
- (17) انظر: Ph, Hamon un discours contraint in littérature et réalité, éd: points, p: 124.
- (18) انظر: Ph, Hamon, in op, cit, 1977, p: 122/123.
- (19) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 123.
- (20) انظر: Ph, Hamon, in op, cit, 1977, p: 124.
- (21) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 118/119.
- (22) انظر: Ph, Hamon: in op, cit, 1977, p: 123.
- (23) الشكلائيون الروس / مرجع مذكور، ص: 205.
- (24) الشكلائيون الروس / مرجع مذكور، ص: 205.
- (25) ويليك ووارين: مرجع مذكور، ص: 226.
- (26) انظر: B, Valette: op cit, p: 90.
- (27) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 289.
- (28) انظر: B, Valette: op cit, p: 92/93.

(29) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 289.

(30) إدوين مور. بناء الرواية، ترجمه: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: الدكتور عبدالقادر القط،  
الدار المصرية للتأليف والترجمة، طبعة يونيه 1965، ص: 139.

(31) انظر: T, Todorov et O, Ducrot: op cit, p: 290.

\* \* \*

ARCHIVE

مفهوم التناقص

عند جوليا كريستيفا

محمد وهابي

تتميز الدراسة البلغارية جوليا كريستيفا

Julia Kristeva - بإجماع أغلب النقاد

- بكونها أول من توصل إلى تحديد

صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف

أشكال التداخل والتفاعل بين نص

وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأصيل مصطلح

«التناص» L'intertextualité.

لقد بدأ تشغيل هذا المصطلح وتفعيله في الممارسة النقدية عند هذه

الدراسة منذ سنة 1966 وذلك من خلال مجموعة من الأبحاث التي صدرت

لها في مجلتي: «طيل كبل» Tel-Quel، و«كريتيك» Critique، والتي

أعادت نشرها في كتابيها: «سيميوتيك» (1969) séméiotiké و«نص

الرواية» (1970) Le texte du roman، وفي مقدمة كتاب

«دوستوفسكي» لباختين. وقد استمر حديثها عن هذا المصطلح، وعن

أوجه استعمالاته إلى حدود كتابها: «ثورة اللغة الشعرية» La

révolution du langage poétique (1974) الذي انتقلت بعده إلى

اهتمامات أخرى، تاركة المجال لمجموعة من النقاد الآخرين الذين تناولوا

بعدها هذا المصطلح «بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا

المفهوم واتضحت معالمه»<sup>(1)</sup>.

إن توصل كريستيفا إلى ابتكار صياغة مناسبة، ووصف دقيق،

لمختلف التفاعلات النصية، من خلال وضع وتحديد مفهوم «التناص»،

راجع بالأساس، إلى عاملين أساسيين:

1 - التراكم النظري الذي تشكل قبلها، خاصة ما يتعلق بالبحث في

نسيج النص ومادته. ونقطة البداية في هذا البحث هي أعمال

دوسوسير، ثم الدراسات البنيوية، وأخيراً ميخائيل باختين الذي تعترف كرسيفا، بصراحة، وفي أكثر من مناسبة، باستفادتها من إرثه النظري في صياغة مصطلحها الجديد، ولعل الدليل واضح من خلال تردد بعض مصطلحات هذا الدرس في أبحاث كرسيفا مثل: «الإيديولوجيم» *L'idéologèm*، و«الحوارية» *Le dialogisme*، و«التعددية الصوتية» *La polyphonie*، و«الخطاب الكرنفالي» *Le discours carnavalesque*.

2 - النضج المعرفي لكرسيفا؛ وذلك من خلال تلاقي عدة علوم استفادت منها الدراسة في تحديد مفهوم التناص، ويتعلق الأمر باللسانيات، والمنطق، وآخر التطورات في مجال الأبحاث الماركسية وعلم النفس.

لقد انبثقت نظرية التناص، عند كرسيفا، من عمق البحث في نظرية النص، ويصادف ذلك، على المستوى الزمني، مرحلة «ما بعد البنيوية»؛ وهي المرحلة التي تسمى، في المسيرة النقدية لهذه الدراسة، بـ «السيمانيات التحليلية» *La sémanalyse*.

تنطلق كرسيفا، بالأساس، في هذه المرحلة من رفض فكرة «النص المغلق» *Le texte clos* التي روج لها الشكلايون الجماليون، وتؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخرى؛ وذلك إما بتقديم تعاريف متعددة للتناص، وإما بتقديم مصطلحات وتعابير أخرى تشرحه وتوضحه.

نقف في مؤلفات هذه الدراسة على أول تعريف للنص - كتناص - من خلال كتابها «سيميوتيك» *Séméiotiké* الذي تقدم فيه التعريف التالي: «نعرف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط



الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. وبهذا فالنص إنتاجية، مما يعني:

1 - أن علاقته باللغة التي يتموقع داخلها هي علاقة إعادة توزيع (هدامة - بناءة)، مما يجعله قابلاً لأن يتناول عبر مقولات منطقية أكثر من تناوله عبر مقولات لسانية صرفة؛ 2 - إنه تحويل لنصوص أخرى، أي تناص؛ ففي فضاء نص ما تتقاطع وتتعايد مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى<sup>(2)</sup>، وتحدث عنه في مكان آخر بقولها «كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»<sup>(3)</sup>.

من خلال هذين التعريفين، تؤكد كرسيفا أن النص (أي نص) هو **مجال تناصي**؛ أي بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه) التي يستدعيها ويستحضرها في سياقه. وبهذا التصور، فهي تجهز بقوة على الاعتقاد الشكلي الذي يراه بناءً لغوياً مغلقاً، مكتفياً بذاته ومستقلاً بذاته. ولا تقف كرسيفا عند هذا الحد، بل يقودها حماسها الكبير، الذي يؤكد على تناصية النص، إلى إنتاج مصطلحات أخرى تستعين بها في توضيح وشرح هذا المصطلح المركزي، وهي كلها مصطلحات موجهة، بالأساس، نحو خلخلة الانغلاق البنيوي، وبالأخص نحو خلخلة مفهوم «**السترونية**» (التزامنية) *La synchronie* الذي تبناه الشكلازيون في تحليلهم وتعاملهم مع النص. وهذه المصطلحات هي: «**الممارسة الدالة**» *La pratique signifiante*، «**الإنتاجية**» *La productivité*، «**التدلال**» *La signifiante*، «**النص المولد**» *Le génio-texte*.

إن جدية كرسيفا في تناولها مفهوم «التناص»، جعلتها لا تكتفي بتقديمه كمفهوم جاهز، وإنما حاولت، منذ هذا الكتاب الأول (*Séméiotiké*) أن تدرس تحلياته في عمليتين أدبيين من جنسين مختلفين

هنا: «أشعار» لوتريامون Lautréamont، ورواية من القرون الوسطى تحمل عنوان «جيهان دو سانتري» Jehan de saintre (1956) لـ «أنطوان دو لاسال» Antoine de La Sale.

فبالنسبة لأشعار لوتريامون، توصلت كرسيفا إلى اكتشاف نوع من الترابط والتعاليق الذي يقرب بين بعض مقاطعها، وبعض الصيغ الأصلية لنصوص مؤلفين سابقين، مثل «باسكال» Pascal، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld. وقد أطلق على هذا الترابط مصطلح «التصحيفية» Le paragrammatisme، وهو، كما تحدده، «امتصاص لعدد من النصوص (من المعاني) داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من ناحية أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين»<sup>(4)</sup> ولهذه التصحيفية، في أشعار لوتريامون، ثلاثة أنماط هي:

أ - **النفي الكلي** Négation totale، وفيه «يكون المقطع الدخيل منفيًا تمامًا، ومعني النص المرجعي مقلوبًا»<sup>(5)</sup>.

ب - **النفي المتوازي** Négation symétrique، وفيه «يبقى المعنى المنطقي العام للمقطعين كما هو، ولكن هذا لا يمنع من أن يمنع اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديدًا»<sup>(6)</sup>.

ج - **النفي الجزئي** Négation partielle، وفيه «يكون جزء واحد من النص المرجعي منفيًا»<sup>(7)</sup>.

أما بالنسبة لرواية أنطوان دو لاسال، فقد اكتشفت كرسيفا أنها مجال لاستقطاب عدد كبير من النصوص (شفوية أو مكتوبة)، سواء عن طريق الاستشهاد، أو عن طريق الالتئاع؛ فالثقافة الشفوية تتخلل عالم الرواية من خلال مجموعة من الملفوظات والشعارات التقريظية التي شاعت في فرنسا ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر، مثل «ملفوظ

البائع الذي يشيد ببضاعته، أو المنذر الذي يعلن القتال»<sup>(8)</sup>. وبالإضافة إلى الأوصاف والشعارات التقريبية، تتخلل الرواية مجموعة من الشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية، «فأنطوان دو لاسال يستشهد بطوليس دوميلزي Tules de Milesie، وسقراط Socrate، وترميميدس Trimides، وبيتاكوس دوميسلين Pitacus de Misselene، وسان أوغسطين Saint Auguistin، وأبيقور Epicure، وسان برنار Saint Bernard، وسان بول Saint Paul، وابن سينا Avicenne... إلخ»<sup>(9)</sup>. ويختصص النص المكتوب ترى كرسيفا أن «اللغة اللاتينية، والكتب الأخرى (المقروءة) تخترق نص الرواية منسوخة بشكل مباشر (استشهادات)، أو على شكل آثار معلقة بالذاكرة (ذكرات). إنها تنقل كما هي من فضاءها الخاص إلى فضاء الرواية التي تكتب، فإما توضع بين مزدوجتين، وإما تتحلل»<sup>(10)</sup>.

والجدير بالذكر، في هذا الكتاب (Séméiotiké) أن كرسيفا تبدي وفاءً عظيماً لمن سبقوها وساعدوها، بإرثهم النظري، على استيعاء مصطلح «القنص». وفي هذا السياق تشير إلى دو سوسير De Saussure بقولها: «إن مسألة تقاطع (وتشظي) عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف فردناند دو سوسير في تصحيقاته. وقد استطعنا انطلاقاً من مفهوم التصحيف، الذي استعمله سوسير، بناءً على خاصية أساسية لاشتغال اللغة الشعرية عينها باسم التصحيفة»<sup>(11)</sup>. وبالإضافة إلى دو سوسير، يبدو، في الكتاب، إشعاع قوي لميخائيل باختين M. Bakhtine، بحيث لا تكف كرسيفا، في أكثر من سياق، وأكثر من مناسبة عن ترديد مصطلحاته وتشغيلها أثناء الدراسة والتحليل. ولا شك أن تتبع صفحات الكتاب يوقفنا كثيراً على هذه المصطلحات التي تردت عند باختين في كتابه: «شعرية دوستوفسكي» و«الخطاب الروائي». وذلك من قبيل: «الخطاب الكرنفالي»<sup>(12)</sup> Le

Le roman <sup>(13)</sup> «الرواية المتعددة الأصوات» discours carnavalesque polyphonique، «الحوارية» <sup>(14)</sup> L'idéologème ويمكن أن نشير كذلك إلى مصطلح «الإيديولوجيم» <sup>(15)</sup> L'idéologème الذي تبنته كريستيفا في مقالها «النص المغلق» Le texte clos تحت عنوان: «الملفوظ كإيديولوجيم» L'énoncé comme idéologème، وحددت له تعريفاً خاصاً يجعل منه تلك «الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية» <sup>(16)</sup>.

بعد كتاب «سيميوتيك» Séméiotiké، سيتجدد حديث كريستيفا عن التناص في كتابها الثاني «نص الرواية» Le texte du roman؛ وذلك إما بإعادة التعاريف والمصطلحات نفسها التي وردت في الكتاب السابق، وإما بابتكار مصطلحات وتعابير جديدة تشرح هذا المصطلح المركزي، وتوضح أوجه استعماله في النص المدروس.

في هذا الكتاب، نسجل احتفاظ كريستيفا بالتعريف نفسه الذي أوردته للنص - كتناص - في الكتاب السابق <sup>(17)</sup>، كما نسجل، كذلك، عودتها إلى رواية «جيهان دو سانتري» لـ «أنطوان دو لاسال» واتخاذها متناً للدراسة في الكتاب ككل. إلا أن الجديد في هذه العودة، بالمقارنة مع الكتاب السابق، هو تخصيص الدراسة لفصل كامل يحمل عنوان: «التناص» L'intertextualité، تحدث فيه بإسهاب عن مختلف أشكال التفاعل النصي بين الرواية ونصوص خطابات أخرى متعددة. ويمكن إجمال هذه النصوص والخطابات لنص أنطوان دو لاسال فيما يلي:

- الخطاب المدرسي الفلسفي اللاهوتي للعصر الوسيط Le discours scolastique <sup>(18)</sup>.

- الكتب التراثية المقروءة من طرف أنطوان دو لاسال <sup>(19)</sup>.

- الخطاب الشفوي للمدينة البرجوازية في القرون الوسطي (الأسواق الشعبية، المعارض، الفولكلور)<sup>(20)</sup>.
- شعر الغزل<sup>(21)</sup>.
- الخطاب الكرنفالي<sup>(22)</sup>.

إن التوسع في دراسة أشكال التقاطع النصي في رواية أنطوان دو لاسال، جعل كرسيفا تستعين، مرة أخرى، بمصطلحات باختين. ويمكن إيراد هذه المصطلحات والسياق الذي وردت فيه على الشكل التالي:

- «التعددية الصوتية» La polyphonie: «لا يمكن أن نقرأ الرواية في مجالها التحويلي والتناصي إلا كتعددية صوتية (...) فكل رواية هي مسبقاً، وبوضوح تقريباً متعددة الأصوات (متعددة الكتابة)»<sup>(23)</sup>.
- «الخطاب الكرنفالي» Le discours carnavalesque: «إن مدلول الخطاب الكرنفالي هو إهانة لمدلول الخطاب الرسمي، أي للقانون»<sup>(24)</sup>.
- «إن الرواية التي تضم البنية الكرنفالية تسمى رواية متعددة الأصوات»<sup>(25)</sup>.

- «الإيديولوجيم» L'idéologème: «الإيديولوجيم هو هذه الوظيفة التناصية التي يمكن أن نقرأها «مادية» في مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»<sup>(26)</sup>.
- «إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تدرك داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يكون فيها النص قابلاً للاختزال) إلى مجموعة (النص)، وكذا باندماج هذا المجموع في النص التاريخي والاجتماعي»<sup>(27)</sup>.

وبالإضافة إلى مصطلحات باختين تلجأ كرسيفا إلى تجنيد كثافة معجمية تسعى من خلالها إلى شرح وتوضيح مختلف أشكال التداخل

والتفاعل بين النص وغيره من النصوص، وتتجلى هذه الكثافة المعجمية في شبكة من الألفاظ والتعابير التي تصب كلها في مدلول التناس. ويمكن تقديم هذه الألفاظ والتعابير مع إثبات بعض الصفحات التي وردت فيها على الشكل التالي:

La permutation	التحوير	(p: 12)
Le croisement	التقاطع، التلاقي	(p: 12)
L'inspiration	الاستبحاء، الاستلهام	(p: 30)
Le dialogue textuel	الحوار النصي	(p: 68)
Emprunter	استعار، اقتبس	(p: 144)
L'empreinte	البصمة، الأثر	(p: 146)
Confrontés	متواجهة، متقابلة	(p: 147)
S'infiltrer	تسرب، تسلل	(p: 147)
La transcription	النقل، النسخ	(p. 147, 148, 152)
La pénétration	التوغل، الاختراق	(p: 147, 154, 156)
S'introduire	دخل، اندس	(p: 148 152, 156)
La cohabitation	التساكن، التعايش	(p: 150)
Mosaïque de discours	فسيفساء خطابات	(p: 152)
La mutation	التبدل، التحول، التغير	(p: 162)
Les effets	التأثيرات	(p: 173)
Le polyglottisme	التعدد اللغوي	(p: 173)
La polygraphie	تعدد الكتابات	(p: 176)

نصل بعد ذلك الكتابيين السابقين لجوليا كرسيفا إلى الكتاب الثالث الذي يحمل عنوان «ثورة اللغة الشعرية» La révolution du langage poétique، وفيه تقدم الباحثة دراسة مفصلة عن طبيعة اللغة الشعرية عند شاعرين كبيرين من شعراء نهاية القرن التاسع عشر بفرنسا، ويتعلق الأمر بـ «لوتريامون» Lautréamont، و«مالارمييه» S. Mallarmé. وما يميز هذه اللغة عندهما، بشكل عام، هو ما أحدثته من ثورة وانقلاب على الأحوال الصوتية، والمعجمية والتركيبية والعلاقات المنطقية التي كانت سائدة من قبل. وتصادف هذه الثورة على المستوى التاريخي، ثورة موازنة هي الثورة البرجوازية في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر.

تعود كرسيفا في الكتاب الثالث، للافتاح على مساربها النقدية السابقة، وذلك من خلال توطيف مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي اعتمدتها في الكتابيين السابقين، مثل: «الممارسة الدالة» (28) La pratique signifiante «الإنتاجية» (29) La productivité «التدلال» (30) La signifiante «النص الظاهر والنص المولد» (31) Le phéno-texte et le génotexte «الإيديولوجيم» (32) L'idéologème «الإنتاج النصي» (33) La production textuelle «الممارسة النصية» (34) La pratique textuelle... وبالإضافة إلى هذه الصيغ المتكررة، تجتهد كرسيفا في ابتكار صيغ جديدة تنتمي، هي الأخرى، إلى الحقل الدلالي نفسه، وذلك من قبيل: «الممار التدلالي» (35) Le procès de la signifiante «الممار الدال» (36) Le procès signifiant «الإنتاجي» (37) Le procès de la production «السيورة الدالة» (38) La chaîne signifiante «السلسلة الدلالية» (39) processus signifiant كما تعود كرسيفا، كذلك، للحديث عن التناص، حيث تشير، في تحليلها

لأشعار لوتريامون، إلى هذا التفاعل النصي بقولها: «كل نص مقروء يصير نصاً سابقاً له «أشعار»: رواية، شعر، ترجمة، خبر صحفي - لا شيء يقصي قبلياً من حقل الشعر الكل يدخل فيه بشرط أن يصير موضوع تحول واحتياز»<sup>(40)</sup>.

لم تقدم كرسيفا، في هذا الكتاب، إضافة جديدة في تعريفها للتناص، إلا أنها نهت إلى سوء استعماله عند البعض، وذلك من خلال فهمهم له بمعنى ضيق ومبتذل يختزل عندهم فيما يسمى بـ «نقد المصادر»<sup>(41)</sup> Critique des sources وهو ما تفضل كرسيفا تسميته بـ «التنقييل» La transposition وتعرف هذا المصطلح بقولها: «نعني بالتنقييل هذه الإمكانية للتطور الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويلهما، وتشكيل غفصل نوعي لسق من العلامات بين ما هو علامي وما هو نظري»<sup>(42)</sup>، وبهذا تعتبر التنقييل شكلاً من أشكال التناص، وتشير الباحثة إلى دوره في هذه العملية بقولها: «إن التنقييل ضروري لهذه العلاقات السياقية - التناص - التي تتحكم في دلالة النص. يمكننا أن نفهم الآن بشكل جيد دور التنقييل في التناص: إنه بتفعيل النص المولد، ينتج التنقييل في النص الظاهر احتمالاً معماً»<sup>(43)</sup>.

وإذا كانت كرسيفا، في الكتاب الأول، قد درست بعض مظاهر التناص في «أشعار» لوتريامون، من خلال مصطلح «التصعيفية» Paragrammatisme الذي استعارته من دو سوسير فإنها في هذا الكتاب تعود لهذه الأشعار لتدرس مظاهر التناص فيها من خلال مصطلح آخر هو «التحويل» La transformation حيث اكتشفت أن لوتريامون يمارس التحويل على نصوص سابقية من الشعراء، خاصة «باسكال» Pascal و«فوفنارغ» Vauvernargues، و«لاروشفوكو» La Rochefoucauld و«دوكاس» Ducasse، بطريقتين هما: تحويلات التعارض Les



transformations d'opposition، وتحويلات التحوير Les transformations de permutation، مع ذكر أشكال كل طريقة والتمثيل لها بنماذج من نصوص الشعراء المذكورين<sup>(44)</sup>.

وتتناول كرسيفا، في موضوع آخر، مظاهر التناس عند كل من لوتريامون ومالارميه، من خلال مصطلح آخر هو «التبديل» La mutation حيث تقول: «حقاً إن النصوص السالفة تلك التي لبودلير Baudelaire لنرفال Nerval أو لرامبو Rimbaud، لنذكر فقط ثلاثة «أعلام» في الأدب الفرنسي أعلنت مسبقاً التبديل الذي أجراه لوتريامون ومالارميه»<sup>(45)</sup>.

هذه هي كتب كرسيفا الثلاث التي تحدثت فيها عن «التناس»، ومن خلالها يلاحظ أن الدراسة تبدي حرصاً كبيراً على تقديمه في نظرية ناضجة ومكتملة، سواء بتعدد تعريفاته، أو بتعدد صيغ شرحه وتوضيحه، أو بتعدد الألفاظ والتعابير الدالة عليه، والأهم من ذلك هو دراسة تحليلاته وأوجه استعماله في النص الأدبي شعره ونثره. كل هذا يبين قناعة كرسيفا، بنضج المصطلح وفعاليتيه في التحليل، وهو ما عبرت عنه في كتاب «نظرية المجموع» Théorie d'ensemble، بقولها: «إننا نطلق مصطلح التناس على التداخل النصي الذي يحدث داخل النص الواحد، بالنسبة للذات العارفة، فإن التناس هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي بواسطتها، يقرأ نص التاريخ ويتداخل معه»<sup>(46)</sup>.

نستطيع من خلال كل المعطيات السابقة المقدمة حول التناس - عند كرسيفا - سواء على مستوى التنظيم، أو على مستوى تفعيل هذا المصطلح في الدراسة والتحليل، أن نحدد له مجموعة من السمات والخصائص التي حاولت من خلالها الباحثة توسيع مفهومه، وتقديمه في

نظرية ناضجة ومكتسمة. إذاً، بناء على هذه المعطيات، يمكن تحديد السمات والخصائص التالية:

- يرتبط التناس، عند كرسيفا، بما يسمى بـ «الإنتاجية النصية»، وهذا يدعونا إلى التخلي عن فكرة تصوّر بناء مغلقاً، والنظر إليه كمجال إنتاج وتوالد مستمر.

- بناء على المعنى السابق، فالتناس هو مجال تقاطع وتلاق وتداخل وتفاعل واندماج وتحاور مجموعة من النصوص (على الأقل نصين)، وفي هذا تقول كرسيفا: «إن الكلمة (النص) هي تقاطع كلمات (نصوص)، بحيث تقرأ فيها على الأقل كلمة أخرى»<sup>(47)</sup>.

- يؤشر المعطى السابق على أن التناس شرط ضروري لكل نص، وبهذا لا يخلو أي نص من استدعاء نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه.

- حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد، وهو ما عبرت عنه كرسيفا بـ «الهدم والبناء»، أو «التفكيك والإثبات» المتزامنين وتحكم السياق في العملية التناسية، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناس اعتباطي.

- قد تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي أو المركزي من خلال ملفوظات دالة عليها فقط.

- قد تكون مصادر النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس معرفية مختلفة.

- يقوم النص المركزي باستحضار النص المرجعي (أو النصوص المرجعية) بطرق مختلفة: كالاستشهاد، أو الالتحال، أو الاقتباس، أو

الامتصاص، أو التصحيف، أو التحوير، أو الاستبدال، أو التحويل، أو التنقيط.

- بتعدد طرق الاستحضار السابقة، يتبين أن مفهوم التناص مفهوم واسع وشامل، إذ إنه يستوعب مختلف أشكال التفاعل النصي، وبهذا فهو غير قابل للاحتسار وللاختزال في شكل الأشكال.

- يتميز التناص في الرواية باستحضار كبير للخطاب الشفوي، وهو ما تشير إليه كريستيفا بقولها «إن الرواية عملية نسخ لتواصل شفوي أكثر منه كتابة»<sup>(48)</sup>.

- يتميز التناص في الشعر بكونه «ظاهرة معتادة على امتداد التاريخ الأدبي»<sup>(49)</sup>، لكنه «بالنسبة للنصوص الشعرية الحديثة (...) قانون جوهري، إذ هي نصوص يتم صياغتها عبر امتصاص، وفي الوقت ذاته عبر هدم النصوص الأخرى للنص، المتداخل بصياً»<sup>(50)</sup>.

- يتميز التناص عند كريستيفا، بشكل عام، بكونه ظاهرة جمالية في النص، وبهذا فهو ليس مجرد تداخل خطابات، وإنما هو «فسيفساء خطابات»، أو «فسيفساء استشهادات».

## الهوامش

- (1) صبري حافظ: «التناص وإشارات العمل الأدبي». مجلة: «عبرون المقالات» (المغربية)، العدد: 2، 1986، ص: 93.
- (2) Julia Kristeva: "Séméiotiké (Recherche pour une sémanalyse)", coll: Tel Quel, ed: Seuil, 1969. P: 52.
- (3) Ibid. P: 85.
- (4) Ibid. P: 194.
- (5) Ibid. P: 195.
- (6) Ibid. P: 195.
- (7) Ibid. P: 196.
- (8) Ibid. P: 73.
- (9) Ibid. P: 72.
- (10) Ibid. P: 74.
- (11) Ibid. P: 194
- (12) انظر تردد المصطلح في الصفحات: 83، 99، 101 (مثلاً).
- (13) انظر تردد المصطلح في الصفحات 91، 100، 101، 107 (مثلاً).
- (14) هو المصطلح الذي تم استبداله عند كرسيتيفا بـ «التناص». انظر تردده في الصفحات: 88، 91، 107 (مثلاً).
- (15) يعني هذا المصطلح عند باختين: «الاتجاه الإيديولوجي». وقد ورد ذكره في كتابه: «الماركسية وفلسفة اللغة» (مرجع مذكور، ص. 206)، و«المنهج الشكلي في نظرية الأدب» الذي نشره تحت اسم مستعار هو «ميدفيدف» Medvedev، كما يوضح ذلك تودوروف في كتابه: «M. Bakhtine, Le principe dialogique». انظر «علم النص» جوليا كرسيتيفا. ترجمة فريد الزاهي. مراجعة: عبد المجليل ناظم. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. الطبعة الأولى، 1991. ص: 21، هامش المترجم.
- (16) Séméiotiké.(op. cit). P: 53.
- (17) Séméiotiké. P: 52 - Le texte du roman P: 12.

- 18) Le texte du roman. Moutons publishers, "The Hague. Paris, New York, 1979 De la page: 139 à la page: 146.
- 19) Ibid. De la page: 146 à la page: 148.
- 20) Ibid. De la page: 152 à la page: 156.
- 21) Ibid. De la page: 157 à la page: 162.
- 22) Ibid. De la page: 162 à page: 176.
- 23) Ibid. P: 176.
- 24) Ibid. P: 162.
- 25) Ibid. P: 92.
- 26) Ibid. P: 12.
- 27) Ibid. P: 12.
- 28) انظر، مثلاً، الصفحات 19، 63، 134، 170، 201، 340، 493.
- 29) انظر الصفحة: 160.
- 30) انظر الصفحات 22، 25، 28، 35، 95.
- 31) انظر، مثلاً، الصفحات 83، 84، 87، 114، 115، 116، 207، 362.
- 32) انظر الصفحة: 381.
- 33) انظر الصفحة: 331.
- 34) انظر الصفحات 117، 169، 204، 463.
- 35) تكرر هذا المصطلح عند كريستيفا ما يزيد عن ثلاثين مرة، ما بين الصفحة 28، والصفحة: 606.
- 36) انظر الصفحتين: 482، 500 (مثلاً).
- 37) انظر الصفحة: 515 (مثلاً).
- 38) انظر الصفحة: 460 (مثلاً).
- 39) انظر الصفحة: 139.
- 40) Julia Kristeva: "La révolution du langage poétique", (op. cit) p: 341.
- 41) Ibid P: 60.

42) Ibid. P: 60.

43) Ibid. P: 340.

44) Ibid. (voir des exemples de page: 344 à la page: 358).

45) Ibid. P: 617

46) «نظرية المجموع». أهدأ عن أنوار المرجعي: «سيمبائية النص الأدبي». (م.س) ص: 55.

47) J. Kristeva: "Séméiotiké", (op. cit). p: 84.

48) J.Kristeva." Séméiotiké" (op. cit). p: 73

49) Ibid. P: 196.

50) Ibid. P: 196.

\*\*\*

AMSTUT

# قراءة في (فخاخ الرأفة)

ليوسف الحكيم

محمد الديبسي

قبل ثلاثة عشر عاماً، أصدر يوسف المحميد مجموعته القصصية الأولى (ظهيرة لا مشاة لها) أتبعها بمجموعتين، قصصيتين، ورواية صدرت عام 2002م بعنوان (لغظ موتى).

.. هذه الإشارة، محاولة استباقية - خارجة عن سياق استنباط قيم الدلالة الفنية، في روايته الصادرة حديثاً بعنوان (فخاخ الرائحة) (1) - للتأكيد على أهمية مران كتابي متجانس، ومؤسس على رؤية تفاعلية، تبرز قدرة الكاتب على تكوين مهارته السردية ومراحلها المترتبة، واستنفاد ناتج هذه السنوات من تجربة الكتابة، والمتوجة كصنيع فني بروايته الجديدة. ذلك أن ما تميزه مسافة المران الزمني للكتابة؛ من إمكانيات ولياقة في التعامل مع الإحراء السردية وإحداثياته؛ في بنى الأمكنة المختلفة، تجعل من روايته (فخاخ الرائحة) عملاً يركز على الخبرة الزمنية والفنية، بما يمثل هذا العمل من كونه مفصلاً مهماً في تجربته السردية..

أربعة عشر عنواناً فصلياً تمحورت الرواية عليها، وتمازج بين مكانين داخلي وخارجي، واستحضار بيئتين ترتفع لهما تلك الأمكنة في مزاجها الاجتماعي والثقافي، ورائحة تشاؤم تكويناتها بحسب مكان انبثاقها، وشروطها..

تلك الشروط التي تحددها الرائحة، وتجعل منها مسافات واقعية حياتية، يسير وفقها بطل الرواية وشخصياتها المساندة.

سبر لعالم مسحوق.. ضمنى ودقيق.. في تفاصيل عالم، كبير،



ذلك الذي يتخلله (طراد) المستخدم المتقشف، المحمل بوزر إرثه القبلي ووصمته العشائرية.. ويحثه عن منقذ يخفف تبعات ذلك الإرث...

(طراد) الذي طوحت به تراتبية المجتمع وغلواء سياجه الشكلي - المنحاز إلي عالم الأشياء - إلى تشوير داخله بالقدر الذي عبرت عنه الرواية..

(طراد) البطل، وسورمان (الحنشل) يفقد أذنه في قصة عراك مؤلم مع الذئب الذي انفرده به وحيداً في الصحراء، حيث الحدث؛ النواة الدلالية في تأسيس جذوة الصراع في مستواها المكاني الأول...

وهي ذات (القصة) / النتيجة... التي ظلت مضمرة في السياق السردى، ولم تنكشف كإشكالية سببية إلا في نهاية النص، حيث ظل السرد يتوالى والأحداث تسير وتنفذ، وتتلون صياغاتها بتيمة فقد (طراد) لأذنه.. التي أقصيت حكايتها الخاصة إلى الأسطر الأخيرة من الرواية...؟

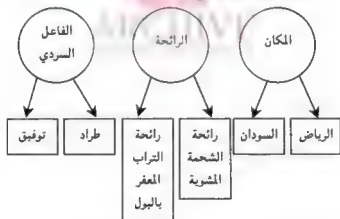
حيث تبدأ الرواية من نهاية الحدث وتسرد تفاصيله في خط ارتجاعى، يشاكل بين الأحداث والحوارات، بمونولوج وصفى يتسنى زمام الخط الروائى، بصياغة لغوية منسوجة بمهارة أسلوبية، وتأثير اللغة بمضمونها الحركي، عبر نظم الجمل الفعلية، المتشكلة في وحدات سياقية في النص الروائى. والبعد النفسى لهذه اللغة؛ المتزاح إلى وصف سردي، لا ينتهي عند خط الدلالة المفضي إلى تصوير حالة حديثة أو مشهد حوارى، أو موقف تنتجه شخصية البطل...؟

بل يترك مسافة ترتبط بما بعدها على الحارطة السردية، وتراتب صياغي تستوجه الدلالة الكلية للأحداث، على نحو يؤصل لديناميتها... فما بين أربعة عشر مقطعاً نصياً تتناغم دلالات السرد، على نحو

لا يتفك يفضي بأبعاده؛ لبناء مشهد وصفي ناطق ببناء الرئيسية: المكان ← الرائحة ← الفاعل السردي، والبنية الأخيرة هي رؤية الذات الراوية، ومنطلق ممارستها الحديثة وهي الناتج الدلالي للمكان والرائحة.

- (فالمكان).. المجسد الجغرافي المنصوص على هويته وتفاصيله البيئية.  
- و(الرائحة).. فعل الحاسة وصيرورتها لالتقاط الأثر الأول، لماضي حياة البطل.

- و(الفاعل السردي)... بما يمثله من سلطة رواية للحدث ومعبر عنه، وهو ما يكون لحمة المشهد الروائي وتفاصيله، على أن ثمة تشعبات، تفصيلية، تتوزع هذه البنى في الخارطة السردية الكلية، أزعج أن المخطط الدلالي التالي يفصح عن أبرز ارتكازاتها:-



لتلي العلائق الدلالية التي تلتحم عضوياً، لاستبطان البنى النفسية للشخصية الرئيسية (طراد) والفرعية العم (توفيق) وتنسج خبايا الذاكرة ومحفوظها في حياتهما.

والاستراتيجية النصية التي اعتمدها الكاتب (المحميد) في استرداد الحدث من نهايته، رجوعاً إلى بداياته المكونة (لحظة الفرار من المدينة والناس، والجلوس على مقعد انتصار في محطة الباصات)...

لتبدأ الذاكرة من هنا.. في نسج علاماتها الحديثة، وهو ما يجسد رؤية نصية تربط بين الأحداث، وترتب حلقاتها ومفاصلها، وتجعل من الأذن المقطوعة أيقونة مبهمة.. لا تنكشف إلا في نهاية النص.

على أنه ليس ثمة ناظم تصاعدي واحد تتوالى نتائجه...

بل مواقف توفر لها المقاطع الفصلية نظامها الدلالي في مهارة صياغية تتبع الحدث وتنص على أبعاده، وتترك موضوعاً لمساقها القادم، الذي يكون بدوره إيقاعاً حديثاً يشير إلى ما قبله وينتهي لتكوين ما يليه، من علامات نصية في سياق البنية السردية الكلية.

## المكان:

فالمكان الداخلي للبطل الرنسي (طراد) هو (الرياض) في كينونتها الإقليمية، واستيعابها للقادم من الصحراء ببطولة معفرة بالهزيمة المرة، مثلما هي معفرة برائحة البول..

«... هذه المرة لن تشعل النار يد طراد ولن تقلب الشواء، ولن تطوح بنصيب الذئب نحوه، بل سيكون أسيراً لا يملك حق الدفاع عن نفسه، كمن تقيد يداً إلى عمود خيمة، وتكال له اللكمات تبعاً على وجهه وصدره وبطنه.. على كل أجزاء جسده، فلا يحق له سوى أن يبصق دماً وحزناً وهزيمة مرة... كان طراد يفكر وهو يمشي تجاه القبائل التي تعرفه، تلك التي أنكرته وكذبت روايته تلك فصارت أذنه المقطوعة أضحوكة القبائل وسخرتهم» ص 113-117.

والمكان بحسب بروزه كملتقى مصيري يجمع (طراد / بالعم توفيق)، مثلما جمعتهم الظروف ذاتها، ومسافات القدر الذي يرضخان لمشيته ويعد أن خاصا صراعاً مضيقاً يشبثان منه بأمل لم يتحقق؟

الأمل الذي توقظه روائح البخور والعطور الأنثوية، التي تضعها في مفارق أسئلة المصير / وعبر روائح من نوع آخر..؟

روائح تفرزها الأماكن وتلون الشخصيات عبيرها، بما للأمكنة والشخصيات والأحداث، من قيمة في تحديد نوعية الراححة، متخذة منها مستوى دلالي تتجاسر معطياته ومهاراته الحديثة..!

لتكون الراححة على المشهد الروائي، مركزية دلالية تتجلى بكونها عنصراً مائزاً يكمل العلاقة العسوية بين مقاطع السرد، وعلامة على المفارقة القدرية للحدث، استناداً إلى مكان وزمن انوحاها..

فمثلما تستثير الراححة فعل الحواس، ونهيج الرغبة الأيروسية في مشهد سردي... (ص 54)..

فإنها في الآن ذاته، توقظ الإحساس بالحرارة، واستعادة سيرة البطلين التي قادتهما الراححة، إلى فخاخ الهزيمة، ولونت حياتهما بطعم الأسى..!

إذ المكان هو الذي يسوق (طراد) إلى محفل حكاية السرد، ويشعل في نفسه الشعور بكره الأمكنة والناس والفرار منهما.. وهو ذات الشعور المتفاهم والعكسي، بالبحث عن الأمكنة التي تسلمه إلى النسيان، ولكنه لا يأنس منها إلا العناد..؟

عناد الحظ والمصير.. «وهيا قل لي يا طراد. أكمل حديثك لي، ولنضيء ليل الرياض النائمة كعجوز بدينة، والحكايات والحزن الطويل» ص 110.

فهذه (العجوز البدينة) التي تجمع البطلين بوصفها المكان البديل، الرامز إلى انشقاق غيمة الأمل وانقشاعها، وليكون الحديث/ الحكاية، سلوى تبدد الليل وعجوزه البدينة..!

وهو ما يستحيل معه المكان إلى طاقة سالبة.. تؤجج الإحساس بالأسى، وتفاقم من حدة الشعور بالنقص..!

وهو ما يجعل (أذن طراد) المقطوعة دليلاً على استبهاام الشعور بنقص الحاسة وليس بنقص العضو فقط..!

وهو ما ترتب الدلالة النصية تفاقم وجوده القلق، وتتخذ منه تكويناً دلاليّاً ذهنياً يستعاد كلما تطلّبت نتائج الأحداث، وهو ما يشير دائماً إلى استدامة الشعور بالنقص، ومرارة الرغبة في الاكتمال.<sup>٢</sup>

فطراد (بأذنه المعطّرة **المقطّاة بطرف الشماع**)، يشير إلى اكتمال الشخصيات التي يقابلها بأعضائها المكتملة، بدلالة الفقد الشنيع الذي تشعله فيه وطأة الإحساس بالمسيبات ومعطيات قصة الفقد.

فليست قضيتته (أذن مقطوعة) بل حرب شرسة طرفاها الإنسان الأليف والحيوان المتوحش (الذئب) الذي يصور المعركة معه مشهداً لإثبات البطولة..!

والإقصاءات الدلالية المتشابهة، والمسيرة برؤية تعي أهمية علاقتها العضوية، تنمو منذ بدايتها إلى استرداد سجل الذاكرة ومسافة الرحلة من نهايتها، إلى بداياتها المنصوص عليها في آخر فصول الرواية (بطولة الذئب).. حيث استهلال النص بموجودات الفضاء الصحراوي؛ معركة بين الإنسان والحيوان.. تنتهي بفقد طراد لصديقه ومشاهدته أشلاء تمزقها بوحشية متجاسرة أنياب الذئب، وهو الفقد الكلي الذي يذكي شرارة الانتقام المتفاقمة ناراّ يجوس (طراد) سعيها، ثم يفقده الجزئي لأذنه بأنياب الذئب ذاته.

وليتوافر الفقد الجزئي، على صيرورة نفسية مريرة، تعيد تذكير طراد بتفاصيل معركته وتلع عليه بالإحساس بالتقص...! ونفسية كهذه، تبحث في المكان الجديد (الرياض) عن بديل وملاذ لصحراء الخوف، برمزياتها الموغلة في التشظي...؟

من مشهد لإبراز البطولة.. إلى مسرح تذكر أحداثه بالفجعية، وهو ما يجعل المكان يوصف آخر.. ملاذاً لأحلام لم تولد بعد...؟  
وصورة بانورامية متخيلة، تفصح تفاصيلها السردية عن توتر العلاقة بين الإنسان والمكان...؟

ووعي الكاتب بالمكان، على وصف كهذا، يتسامى بفنيته الواقعية إلى مسارات المتخيل الجديد. وإضمارات الذهن لما يمكن أن يكون عليه...! وهو الخط السردى الذي سار عليه (العم توفيق) وهياً له مكانه القديم ومطلع انبثاق وعيه، حيث أرخيل الشواطئ المتاخمة للنيل في جزئه السودانى، عندما يفقد فحولته باستئناس رانحة (شحمة مشوية) تغيبه عن الوعي...!

ليفقد جزءاً مدللاً على الفحولة (الذكورية) في جسده، وليبدأ هو أيضاً رحلة البحث عن الملاذ...؟

لتكون (الرياض) الجامع المكاني البديل لكليهما، بوصف استعاري تشكله المخيلة الروائية، بواقعية تأتلف تفصيلها، مشرعة اتجاهات شتى... في قراءة صيرورة الخط السردى في لعبة الحياة...

(الحياة) التي تجمع طراد والعم توفيق في المستوى الاجتماعى المتقارب، والوصف الوظيفي ومهنيته المذلة، المؤسس على ذلك الرصيد المتشاكل في تفاصيله، والمتشابه حد التوافق الإثني بينهما، فكلما المكانين - (صحراء طراد.. وقرية العم توفيق) - مرتين للطبقية العشائرية ونظم

تقاليدها وممارساتها ومستوى القيم الفردية التي تحكمها وهوان طبقاتها الأدنى وانسحاقها الضمني في صراعات البقاء والتمركز في موقع القوة، مثلما هي الثقافة الاجتماعية التقليدية المهيمنة، والتوافق الجمعي على التسليم بها والانصياع لفرضياتها.

(فالرياض) تبدو مكاناً يستوعب في (بدانته المزعجة) الأطياف الإنسانية المتنافرة، والتي تتلاقى فيها ضمناً مصائر المعذبين والمطرودين، والباحثين عن المأمول والمتمنى...؟

على أن سواحل النيل السوداني، ويوصفها المنصوص عليه سردياً، والذي استوحاه النص بتعبئة تفصيلية؛ تؤكد ارتهان الإنسان (توفيق) لاشتراطات مكانه وفق بنية مفاهيمية ضاغطة، وتقاليد ثقافية في الحراك الاجتماعي، ومواراة المصنف **وفقاً لثقافة بيئية**، تفرز (توفيق) دالاً على مغرجات المكان، في بعدها الإنساني الصميم، ومحرّكاً باتجاه آخر؛ سياقاً اجتماعياً مهماً، يتمحور حول مسرحية (الرقيق) وحلب العبيد بتلك الممارسة المشوهة، المتخمة بعن القوة والسلطوية؛ وانفلاتها من نظم التعامل الإنساني...!

مثلما جسدها النص الروائي في تكنيك حديثي متقن، يؤول إلى الإقصاء بمشهدية حياتية، تبرز عناصرها بشاعة سلطة القوة والتنصل من الشرط الأخلاقي، مما يفصح عن تمايز عناصر الدلالة الروائية بمؤشرات الرمزية؛ إلى تكوين العلاقة العضوية بين تلك السلطة التي أنتجت (توفيق) وفحوى ممارسة (طراد) للصوصية، والمعبّر عنها نصياً بلفظتها المائزة، والمحتكمة لرصيداذهني والبيئي (الخنشل).. والتناسب الدلالي لمحرركات القوة في كلا النموذجين، ينتج عن القابلية البيئية ونظامها التعاملية وحركتها الاجتماعية وتمايز طبقاتها؛ مما ينتج طبقية يروح

تحت وطأتها وإذلالها المهين، غاذج إنسانية تمثل مستوى اجتماعياً منظرها في قاع تراتبية سلمها المجتمعي يمثلها (طراد وتوفيق)!!

فما بصر الضمير السردى على الإفصاح عنه أحياناً، أو مواراته ضمناً بالوقائع المشهديه؛ هو تناغم القوة وتسلطها/ واللصوصية، ومرجعيتها في الشقافة البيئية؛ كدوال على تلاقي المصائر الإنسانية بالرغم من أمكنتها المتباعدة!!

## الرائحة:

وإن اختلفت التفاصيل المشهديه بمسبباتها ومعطياتها دلالية؛ بين (طراد وتوفيق) فإن محصلتها الواقعية النصية، تؤول إلى النهاية كنتاج دلالي وهي (الرياض) محطة الالتقاء القدرى بين البطلين..

وهو ما يؤسس لنقطة الالتقاء الثانية (الرائحة): العلاقة الرمزية لدلالة النص المركزية، والمستلة من العنوان (فخاخ الرائحة).

فرائحة الشحمة لتوفيق، تنزع في إفضاءاتها الدلالية، إلى تماس امتزاجي لرائحة التراب المعفر بالبول لطراد.. وهوما يبينه العلاقة السردية بين البطلين، ليستشمر النص نواتهما الدلالية؛ فضاء تشكل منه سيميوطيقا الرائحة علاقات عدة، تحيل إلى تكثيف عنصر الرائحة، وتحويله إلى مهمز سردي، يفضي إلى استطرادات نصيه تشكل الرائحة عنصرها الأهم في مسار الأحداث.

عندما تتشظى الرائحة في الحكاية، إلى حقول دلالية تشير إلى بعدها الإشاري في العنوان: «وقد تضمخ شاربه الكثيف برائحة المايونيز بعد قضميتين من الشاورما» ص 20.

«الهلل في الأفق مثل صاحب رقيق لأمرأة نائمة، تهادت رائحة



الإبل وكأنها قطع في الصحراء، حتى شارفت الرائحة الصخرة وغزت أنف طراد) ص 68.

«أخ.. يا توفيق أنت غررت بل الرائحة رائحة الشحم المشوي فوقعت في فخ الجلالة وباعوك في سوق شندي ثم غررت بل الرائحة ثانية، بعد أن دوخت رأسك رائحة المخدر، فسقطت في الغيبوبة، لتستيقظ بعد أن فقدت رجولتك!! أنا أيضاً يا عم توفيق رائحة الإبل غررت بي فوقعت في قبضة المسافرين العابرين الحجاج» ص 71.

«تلك الرائحة التي أطاحت بخيرية بنت العطار فضاجعت القمر» ص 85.

«تلك الرائحة الزكية، رائحة العطر النسائي الحادة أدارت رأسي أببك يا ناصر اللقيط...» ص 85.

«تصاحبه أحلام وكوابيس مرعبة، وتظوف حوله رائحة الشبشة المنبعثة من المقاهي الشعبية خارج البلد» ص 92.

لتعط الرائحة في تبايناتها في سباقنا القراني هذا، وعلى هذا الوصف الاستشهادي بعداً إشارياً؛ تنأسس عليه الرائحة؛ الفكرة المدهشة في إثباتاتها السردية، وفقاً لحقيقتها الدلالية، مكونة فخاخ الحدث ومصائد صيرورته ومفارق تحوله من دلالة إلى أخرى.

فهي (الرائحة) المتوالية النصية المتكررة (تسع وثلاثون) مرة، في انتظام موضوعي لعلاقتها العضوية بالمكان والفاعل السردى، مما يعني إمكانات تحولها إلى جذر ذي قيمة دلالية، وباعث لها، كفعل للحاسة تتحول إلى ممارسة حالية، تفترض قيمتها تلك، في الإجراء السردى؛ كمائن تتلاقى بمكونها الرئيسى، واتصال مفاهيمي في البنية الروائية، تؤلف بين الصياغة والأسلوبية والجذر الدلالي، المحقق لإشاريتها المرتنهة للعنوان، كهوية للنص وإجمال لتفصيلاته.

إن (رائحة الشحمة المشوية/ ورائحة التراب المعفر بالبول)؛ تكونان ظلال المصير وتؤسسان أولى خطواته، مصير البطلين، بانتقالهما من مستوى فعل الحاسة (الشم) إلى فعل التحول والتغيير صوب واقع ومصير جديدين.

وهما الإشارة المؤلمة التي تنقذ تفاصيلها في الذاكرة، كلما خطى أحد البطلين على جمرة الواقع الجديد، فعلى مستوى الإجراء النصي تتكرر حكاية هاتين (الرائحتين) بإحالتهم إلى الحكاية الأولى، مما يحول هذه الأولية إلى نواة دلالية، تتوالد من الأحداث وتشيع الروائع الأخرى، بما أنها اختزال فني يتكئ على دلاله رمزية للرائحة؛ كناتج اطرادي للحاسة، وفعل سردي، يلون البنية النصية ويتقاطع معها على نحو مكثف، يتعاطى البطلان ممكناته في حدود جغرافيا النص ونطاقات أطيافه النفسية.

وهو ما يجعل سيبوطيق (الرائحة) تتخذ بهذا نسقاً يستقيم مع بنية الصياغة العامة، دون أن يفرغ محتواها من القدرة على الالتقاء العضوي، المتناس مع محركات الدلالة، الناتجة من الحوارات المتبادلة بين الشخصيات، التي تأخذ طابعاً سجالياً أحياناً تقلقه أسئلة المصير... وأحياناً أخرى تتمثل ببيان التداعي المنولوجي، المندلق من (طراد) بحميمية مسكونة بوجع التفاصيل الأولى، التي تقوده إلى قصة الصحراء، وعوالمها (الحنشل)، واستبهاام البحث عن دور بطولي لشخصية فقدت في يقينها؛ القدرة على إثبات الذات..!

وهو ما يحيل إلى قدرة الكاتب على تقنين إمكانات الوظائف السردية، لفصول الرواية في شخصياتها الرئيسية، فتكثيف وغنى عناوين الفصول، يتأسس على وعي بالقيمة الدلالية للجملة في السرد الروائي، وحققها بالإشارة الجمالية وحسها الشعري، المتناغم مع المضمون التفصيلي

لكل فصل، ولعل (بطولة الذئب) الفصل الأخير يعبر عن شيء من هذا الزعم، بقدرته على اختراق فضاء الصحراء وتوظيف تفاصيلها ودلالاتها الشعورية المنعكسة على (طراد) الذي يعيد نسج تلك اللحظات المميّنة من أدوار الصراع، والتي تفضي في نهايتها إلى (الرائحة) التي سار خلفها ملاذاً، لتتقذه من الموت بأنياب الذئب، إلى عذابات الواقع الجديد الذي ينكأه مشهد الإحساس بأذنه المقطوعة..!

وتتشاكل (الرائحة)، وفق المجتزآت النصية التي أوردناها سابقاً، لتشير إلى مفاصل دلالية، تجعل تلك الروائح، علامة في وعي البطلين على ارتكاسات الحلم بالخلاص، جاعلة من دلالتها الجزئية، تفرعاً ضمناً يشتمل المعنى المحدد المنصوص عليه حثياً، والتحامها عضوياً بالدلالة الكلية (للرائحة) كمحرك دلالي يستفز حديثه التداعي على المحضور المفاجئ، والمفضي إلى الصيغة الحكائية الأولى، وإصماتاتها النفسية وتفاصيلها المكانية المشرودة..!

لتنظر الرائحة.. فضاءات رمزية، متماسة بإشارات الدلالية إلى النسيج الوجودي للبطلين، وإن كان (طراد) يمثل موقفاً محورياً يتفرع عنه (العم توفيق) فإن تألفهما العضوي في صياغة السرد، والتنوع المتجانس في الحقول الدلالية الأخرى؛ يمنح الرائحة قدرة تشوير الجذر الدلالي لها، بالنظر إلى الدلالة النهائية بحسب تراتبها الحكائي في الرواية، وليس بطبيعتها النسقية التي تتوافر عليها الكتابة الروائية، وهي الاستراتيجية التي اعتمدها الكاتب كسياق نظمي للتدوين.

وفي إحالة (الرائحة) للمكان المرتكز الوجودي لتعالق اللعبة الكتابية، ما بين انوجادها كسيرة للبطل، وإمكان تجسيدها للمكان، كهوية ثقافية بخصوصياتها الاجتماعية، وتفاصيل علاماتها الفارقة،

على البيئة المستقلة في اعتباراتها العامة، واستيلادها للبيئة الأخرى، التي ينجز النص تفاصيلها بالقدر المعبر عن فحواها الاعتبارية.

فالمكان بالوصف الذي عبر عنه السرد، يتشكل وفق جمالية تعتمد على التكتيك الروائي، في مستواه الكتابي الظاهر، ونظام السياق الروائي كوحدات فصلية.

فمن المكان الثاني (الرياض) تبدأ الحكاية وصولاً إلى المكان الأول (الصحراء) وهو ما نتج عنه علاقة اتصال لا تستبان فروقاتها بأثرها العكسي إلى الشخصية الأولى (طراد)..

ومن المكان الأول (السودان) إلى المكان الثاني - الرياض) للشخصية الثانية (العم توفيق) وهو ما تكون الرياض معه مكان المصير والمشهد الأكثر قابلية للاحتواء... واستيعاب المتناقضات.

فهو المكان المحاضر لتلك البؤس من النماذج الإنسانية، في حال اشتباكها وتآلفها وبحثها عن مفرده الخلاص من عذابها الذاتي، وشعورها بالنقص الذي تستغفره أمثلة النماذج الإنسانية المكسلة الأعضاء، والتي يجبرها الواقع الاجتماعي، على الاحتكاك بها والتعامل معها.

## الفاعل السردى:

بأخذ الفاعل السردى وفقاً للمخطط الدلالي المثبت في بداية هذه القراءة، تفرعه طبقاً لشخصية البطلين كمحورين محفزتين على توالي عناصر الحكاية وسياقاتها، وفقاً للنظام الكتابي الذي اعتمده الكاتب، بحيث لا يتوالى متسلسلاً بطابع تنابعي (كرونولوجي) بل تقريظ لهذا النظام، يبرز من خلاله ما تسميه أمينة رشيد جماليات التشظي إذ «التقطيع؛ بمعنى التشذر السردى تقنية أدبية ورؤية للعالم، تبدو هذه

التقنية حديثة إذ إنها تمثل تمزق وحدة الرواية التي أنجزت في العقود الذهبية للرواية الواقعية والطبيعية»<sup>(2)</sup>.

وهو ما تقوم عليه هذه الرواية، بجملة تقاطعات بنيتها، وانفلاتها من العلاقات النمطية المتراكمة في إنتاج الدلالة، أو تفاقم مراحل التوتر، بحيث تنقاد الأنا الرواية عبر التباساتها بالأبطال، والكاتب، إلى نظام استعادي عكسي، حيث يبدأ النص من النهاية وصولاً إلى بداياتها.. باسترجاع خطوط الحكاية وسيرة البطلين، وتشظي الأحداث المرتنة لألوية دلالية، تتمركز حولها على المشهد الحكائي، وتتلاقى بفضاءات تشكلها الحدثي.. المازج بين بيئتين مختلفتين، يوحدان الماضي بملاساته، مثلما توحدان عاهة الفقد، والبحث عن الخلاص، والاستسلام لصوت القدر وإملاءات الواقع المفروض !

ليكون (المكار / الرياض) وحدة الالتقاء، التي يتشظى منها المختزل السردى للبطلين ومقاطع حياتهما داخل إطار (الرانحة) بوصفها مستوى دلالي لبنية العلاقة الأولى، التي نعطي العمل هويته الاعتبارية.

(فطراد) الذي بدأ معركة حياته في الصحراء، التي «يحدد المجتمع الضروري من الناحية السردية وجهة نظر الشخصيات التي تعيش فيه، إنها الشخصيات موجودة على حافة الحياة دائماً، وكأنها في صراع أبدي مع الموت. لا وقت لديها للتفكير إلا بما يحفظ استمرار حياتها ويحضرها من مواجهة القناء. كل شيء في المجتمع الصحراوي أكل أم مأكول، وكل شخص فيه قاتل أو قتيل حياة أو موت...»<sup>(3)</sup>.

وهي الجدلية التي عاشها (طراد) بطرفيها، فموت صديقه ونجاة في ذلك المشهد المأساوي، التي تستوحيه الرواية في فصلها الأخير.. واستبانتهما لعالم الصحراء وحشة الهواجس التي يعبر عنها (طراد) يترك فضاء الفاعلية السردية متاحاً أمام البطلين، ليقاوم طراد ذكرى الموت

الماضي، وأسى الحياة المستديم معه والذي يلح عليه دائماً كلما تحسس أذنه المقطوعة.. ليبتني ذلك الإحساس الموجع مساراته متماهياً بذلك الحاضر، ويحشأ عن ملاذ ينسيه تبعات ذلك الموقف الذي يقوده إلى الرياض (المكان الأليف)...

أو هكذا تصوره لحظة بأس.. بينما تلح حقيقته على أنه مهرب من عقدة النقص ولعنة (الرائحة) التي توقعه (بالعم توفيق)!!

وتتمظهر الفاعلية السردية في مستوى آخر عبر تلاقي طرفيها الرئيسين (طراد وتوفيق) ومنها تبدأ تشعبات السرد في إفراز شخصيات ثانوية وأمكنة هامشية، يعبران منها إلى مشهد الحكاية، بدءاً من تداعيات فعل التذكر والاسترجاع واشتراطاته المكانية. بالقدر الذي يحيل فعل التذكر إلى صياغة سردية، **تحتوي** مشاهدتها المكانية وتفصيلاتها الحديثة، واستدعاءاتها للشخصيات الثانوية الحاضرة بعنصر اشتراكها في تشكيل فضاء السطر، وهو ما يتم في الفضاء الجمالي الذي تترسمه الكتابة في نطاقاتها السردية، المحركة بلغة نوظف عناصرها الصوتية وإمكاناتها الدلالية بعامة، لإكمال النسيج الوصفي وتعبئته بطاقة اللغة كنقل إبداعي وثوقي لسيرة البطلين، ولأسيما والمشاهد السردية تستنطق بيئين متغايرتين، تتطلبان إماماً بثقافتهما، والصوت الداخلي لمحركتهما المجتمعية، والرصيد الذهني لهما في ذائقة التلقي.

وهو ما أفضى بالكاتب إلى تحويل بنية المسارات الروائية، إلى نسق كتابي متشابك في نسيجه الصياغي، مقوضاً تصاعده الأفقي إلى تشعبات في المشهد بكل اتجاهاته، وارتدادات إلى نسق يعتمد الأثر الدلالي المنفصل من التراتب الطبيعي، إلى تنوعات متشاكلة توحيها اندلالة السردية، كبنية نظامية تستوجد فضائها الخاص، وفقاً لهوية النص

الدلالية ويؤثر توتراته المفصلية، التي تنقاسمها الفصول الروائية.. وتحكم الطاقة الكتابية تفاعلاتها في إطار الفضاء الدلالي.

ونلمس ثمة تنوعاً في نظام الصياغة اللغوية، ما بين جماليات الإيحاء الدلالي في المقاطع الوصفية، الناصة على تأمل وتمثل المكان وترتيب موجوداته، لإنجاز علاماته الفارقة المؤسسة لهويته والمثلة لطابعه البيئي، وبين التراكم الدلالية التي يمثلها فعل التداعي وكتابة هواجس البطل، في توالي رسم عوالمها التخيلية، واستعادة تكويناتها المتسربة من الذاكرة..!

بينما تلمست لغة الحوار في نظام يفصح عن التركيبة النفسية للشخصيات؛ ويستجلى مخرونها المحتقن. والذي تنفسه اللغة عبر إشارات ودلالاتها الحرة في تطفعات الفصول الروائية، موازنة مع الحقول الدلالية في سياق الرواية

كما يكمن في اعتبار (الأسماء)؛ الإحالة إلى بناتها المختلفة، حيث يطلق الاسم؛ الإشارة الرمزية الكاملة لبينة المسمى وثقافته، وهي المسافات النصية التي تتكامل مع البنى السردية وتوصل فنية دلالتها.

إن (فحاح الرائحة).. وهي تنحو إلى قراءة النسيج الواقعي للمكان، وتستجلي مضمر علاقته.. وحراكه الجواني بمكان آخر.. وتستجمع طاقة جمالية وصفية للمكانين، وتبحث في تفاصيلهما غير المرئية، والمنسحقة في عوالم الحراك المجتمعي؛ محاولة ربط فضائهما الإنساني، بشخصياته المندغمة في النسيج اليومي للمجتمعات العربية؛ إنما تقارب في مفاصلها الدلالية ذلك النسخ الداخلي للمكان/ والمكان المختلف، عبر رؤية سردية تستوجد استحقاقاتها القيمية.. من سيرها لعوالم المكان وتجلياته على النمودج الإنساني.

## الهوامش والإحالات

- (1) يوسف المحييميد، فخاخ الراححة، رواية صادرة عن رياض الريس للكتاب والنشر. الطبعة الأولى 2003 م.
- (2) د. أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى عام 1998 م ص 124.
- (3) سعيد الفانمي، ملحمة الحدود القصوى - المحيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي. بيروت، الطبعة الأولى 2000 م ص 14.

\* \* \*





# قراءة في التشكيل

اللغوي

محمد عبدو قفل

من ناقلة القول إن الأدب فن لغوي من حيث الأداة، وهو نشاط اجتماعي من حيث الطبيعة والوظيفة<sup>(1)</sup>، لذا كان الشعر فاعلية لغوية، وكان جوهر الشعرية، وسرها في اللغة<sup>(2)</sup> فالخطاب

الشعري جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي فالشعر إذاً أولاً وآخرها بنية لغوية دالة<sup>(3)</sup>، وهو اللغة في وظيفتها الجمالية<sup>(4)</sup>، فالشعرية، أو الأدبية إنما تتمثل بالتشكيل اللغوي الخاص الذي يجسد التجربة، واللغة هي قمة الإبداع الأدبي الذي لا يعدو أن يكون استثماراً لإمكانيات اللغة وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خلقت من قبل<sup>(5)</sup>، لذا كان تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً مرهفاً سمح لك بالكشف عن حياة الشاعر للعالم جمالياً، أي يسمح لنا بالربط بين البنية والرؤيا<sup>(6)</sup>، وقد أدرك النقاد أهمية المنهج اللغوي الأسلوبي في الكشف عن البنية الجمالية للخطاب الشعري، وأدركوا أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالي لإبداع نماذج الرؤيا الشعرية للعالم، كما أدركوا أن هذه العلاقات من أنشط الأدوات التعبيرية في تأسيس البنية الدلالية للشعر<sup>(7)</sup>.

ولما تقدم كله تكمن مهمة النقد في الكشف عن مكونات البنية اللغوية للعمل الأدبي، وعن طريقة عملها في كيان موحد، وتحليل هذه الجزئيات من أجل توضيح العلاقات التي تجمع بينها، لأن العمل الأدبي عمل قائم بذاته، وقيمته - إن كانت له قيمة - إنما تكمن فيه، وبيان العلاقات التي تجمع بين عناصره هو بيان في الوقت نفسه للقيم الجمالية التي ينطوي عليها هذا العمل.

والجدير بالذكر في هذا السياق أن وسيلة الأدب الأساسية، وهي اللغة - أداة موضوعية عامة، ومهمة الشاعر في إنجاز شعرية خطابه تتمثل في إضفاء غير قليل من المعالم الأسلوبية التي تجعل من اللغة أداة طيعة، فيها غير قليل من الخصوصية الفردية للشاعر، فاللغة بناء مفروض على الشاعر من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات التي تحققها اللغة، فيستغل الشاعر الناجح أكبر قدر من هذه الإمكانيات<sup>(8)</sup>.

في ضوء هذا التقديم تسعى هذه الدراسة إلى أن تقرأ التشكيل اللغوي لديوان الشاعر سعد الدين كليب «وأشهد هالك اعترافي» قراءة تحليلية تقارب البنية اللغوية التي تشكل بعض جوانب شعرية هذا الخطاب في محاولة لربط النبة اللغوية بفاعليتها الجمالية<sup>(9)</sup> إذ ليس ثمة معطى بلا وسيط<sup>(10)</sup>، وهذا الوسيط هو الذي تتجلى فيه الفردية الفنية للشاعر متمثلة بخواص لغته الشعرية، وقدرتها على إثارة الاستجابات الجمالية التي تسعى هذه المساهمة إلى عرضها والوقوف عليها في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب، وذلك بملاحظات نقدية حديثة مقننة تمزج التوصيف النصي بدراسة ردود الفعل التي تثيرها الخواص الأسلوبية بطريقة علمية تنحو إلى إضاءة النص بمسعى أسلوبه نقدي لا يتردد في الاستفادة من منجزات تراثنا النحوي والبلاغي حيث يكون ذلك مجدياً.

وستقوم هذه القراءة منهجياً على آلية التداعي والتوالد متناولة أبرز المعالم الأسلوبية في تشكيل هذا الخطاب الشعري، وذلك بتسلسل استدعائي توالدي ينتقل من تحليل ظاهرة أسلوبية إلى ما تُفضي إليه من ظواهر أخرى على نحو يفتقد في الظاهر إلى شيء من التسلسل المنهجي المنطقي الواضح، وهذه تقنية دراسية نقدية تراءى للدارس أنها السبيل الأقدر على تحقيق الغرض الأساسي لدراسة هذا الخطاب، وهو ربط بعض

الظواهر الأسلوبية بما لها من دور في إنجاز جمالية هذا الخطاب وشعريته، وبما لها من دور في رسم المعالم العامة لرؤياه.

## بنية العنوان:

والجدير بالذكر أمام خطاب عول في تكوينه على آلية باتت خصوصية مألوفة في لغة الشعر عامة، والحديث منه خاصة، ألا وهي اللغة المنحرفة، أو المنزاحة عن معيار اللغة غير الفنية، وهذا ما يستوقف المرء في عنوان هذه المجموعة الشعرية اللاقت «وأشهد هالك اعترافي» والذي يستوقف اللغوي في بنية هذا العنوان أنه بدأ بالواو التي ألفنا مجيئها في طبيقات التركيب أداة للربط الأسلوبى بين الشراكيب وذلك كاستثناف والعطف، والحالية والاعراض. أما أن يُفتح الحملة بالواو على غرار (وأشهد هالك اعترافي) فاستعمال لاقت منحرف يستوقف المرء محلاً باحثاً عن الوظيفة التعبيرية الحملية التي أوكلت إلى هذا الانحراف، وقبل ذلك لابد من التذكير بأن هذا التركيب العنوانى قد جاء في مقطع قصيدة من قصائد الديوان عنوانها «العشاء» وهو قول الشاعر:

أراني قتيلاً لسبع عجاف

فمن يفتديني بترجمة

للخواء الولود

وأشهد هالك اعترافي:

دمي صار ماءً

وما صرت بهراً

ولكن...

## سرياً المأجورة في السراي/53/

والجدير بالذكر أن ورود هذه العبارة العتوانية في طيات قصيدة من قصائد الديوان لا ينفي أنها عبارة خرجت عن المؤلف بابتدائها بالواو التي ألفنا مجيئها أداة من أدوات الربط الأسلوبي، مما يعني أن هذا الاستعمال اللغوي الشعري الخاص المنحرف مازال يستوقفنا، ويلح في السؤال عما وراءه، وهو سؤال لم يفقد مشروعيته بعد على ما علمنا من أن هذا التركيب العتواني ورد في طيات قصيدة من قصائد الديوان، يؤيد ذلك أمران: أسلوبى ومنهجي، أما الأسلوبى فهو أن ابتداء التركيب بالواو على غرار ما في العنوان نقف عليه لدى الشاعر غير مرة كما سنرى، وأما الأمر المنهجي الذي يُملي نفسه فهو أن الصواب تصوّر العنوان في علاقة بنوية مع الديوان عامة بمختلف قصائده، لا على أنه عبارة اجتزئت من قصيدة مازالت تربط بينهما علاقة دلالة حرجية خاصة، يؤنس بذلك أن عبارة «أشهد هاك اعترافى» العتوانية ترتبط بنائباً كلاً متكاملأ ومنسجماً من جهة، ويقصائده قصيدة قصيدة من جهة أخرى فهذا الخطاب في النهاية شهادة أُلحّت على شاهدها، ففرضت نفسها بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وهذا واضح لديه في قصيدة «مذكرات مجنون» التي يقول فيها:

وأشهد أن ابن آوى يمدّ المنافذ

أنى ترنحت وارتاع قلبي ورقبائى

أنى وريث الرُعاع

وأشهدُ أشهدُ

لكنه الحلم أسطع مما شهدتُ

هو الحلم شيطانيّ الطفلُ

أنى استدرتُ أرانى الذى يُشْتَهَى

والذى لا يُباعُ. / 66-65

فالخطاب الذي بين أيدينا إذا شهادة لصاحبه صرّح بذلك أم لم يصرّح، وهنا تكمن أهمية تحليل العنوان الذي غالباً ما يكون قد اختير بعناية غير عادية من المنشئ بما يجعله بنية تؤدي دوراً مهماً في بيان ملامح التجربة، وتزداد أهمية تناول العنوان إذا ما كان إشكالياً كما هو الحال في عنوان هذه التجربة الذي بدأ بـ «أنا» مجبئاً في طيات التركيب أداة من أدوات الربط مكتنفة بما قبلها، وما بعدها، لذلك كان السؤال عن الابتداء بها في هذا العنوان سؤالاً ملحاً يفرض نفسه، وأجديني مدفوعاً إلى الإجابة عنه في ضوء ما هو معروف من خلاف النحاة فيما يُعرف بـ «أنا» / ربّ، عندما **نُمتّع بها الكلام** خاصة فقد ذهب بعض النحاة إلى أن «أنا» / ربّ هذه حرف هو شبه بالواو تحلصاً من الإشكال الذي أثّرناه في «وأشهد هـاك اعترافى» وهو أن الواو إن لم تكن حرفاً جارياً وجب أن تكون عند هؤلاء في طيات التركيب لا أن تبدأ بها، وذهب آخرون إلى أن «أنا» / ربّ هذه عاطفة، وأن المعطوف عليه شيء مضر في نفس الشاعر يُقدّر مناسباً لمناخ القصيدة النفسي والدلالي. وهذا التوجيه يبدو على ما يلاحظ عليه في الوهلة الأولى من الافتعال والتكلف مقبولاً ومقنعاً في لغة الشعر على الأقل. تلك اللغة التي تقوم على التكشيف دون الكشف، وعلى التلميح دون التصريح التزاماً لطبيعتها، وأداءً لوظيفتها، ودعوة لقارئها إلى المشاركة في إنجاز جانب من جوانب الخطاب الشعري، والمجيء بالواو مبتدأً بها على هذا النحو الصادم والمثير يشي بأشياء مضمرة لا بد من تقديرها جمالياً ولغوياً، لأن العاطف وسيط بين المعطوف والمعطوف عليه، وحذف هذا الأخير في / «وأشهد هـاك اعترافى» يشي بلحظة التحول الحقيقي بالحدث الشعري من حالة المخاض إلى حالة

التخلُّق ولا شك في أن حالة المخاض الشعري الحق حالة احتقان، حالة ضيق الشاعر بما هو فيه لانتدأ باللغة علَّها تفضي ببعض ما لديه، ذلك الإقضاء الذي بدأ لدى الشاعر سعد الدين كليب هنا مع الواو، وهذه البداية المتخلَّقة شعرياً مكملّة للحالة الشعرية الحقّة المستمرة في حالة مخاض، على أن التخلُّق الشعري في هذه الحالة يُقر صراحة بأنه لم يأت على كل ما يطمع الشاعر في أن يبوح به فاللغة أضيق من أن تستوعب كل ما في نفوسنا من مشاعر وأحاسيس، ولواعج وأحزان وطموح وآلام وآمال وتصورات ورؤى، بل ربما كنا غير قادرين حقاً على استثمار طاقات اللغة في تصوير تجاربنا وحالاتنا هذه، لذلك لا يندر أن نجدنا نضيق باللغة متذمرين بما نحس به من تقصيرنا عن التعبير عما في النفوس، ولذلك أيضاً قد يحس الإنسان عامة، والشاعر خاصة أن ما لم يقله أعمق وأغنى وأخطر مما قاله، ويترأى للمرء أن التركيب العنوايي (وأشهد هاك اعترافي) مثال واقعي لهذه الحالة التي أوضحت، فمس المسلم به أن قبل الشهادة شاهداً معابناً ومعانياً، وأن قبلها حالات وعوالم مشهوداً بها نبهتنا هذه الواو على ضرورة التفكير بها واستحضارها استحضاراً متأثراً بالمعطيات الخاصة بكل منا، بل إن هذه الواو تنبه على أن ما لم يُقل من هذه الشهادة أوسع وأغنى وأعمق، وأكثر تنوعاً مما يمكن أن يقف عليه المرء في الشهادة المشخّصة، هذه التجربة، التي يسهم عنوانها إسهاماً فعالاً في رسم معالم رؤاها. فقد تكون هذا العنوان في المصرّح به من جملتين خبرية، وإنشائية، أما الخبرية فجاءت مضارعية معطوفة على مضمّر مما يكسب التركيب حيوية حركية توحّي بحركية المشهد وحيويته وحرارته «أعابن وأعاني وأشهد» كما توحّي بخطورة ما في المشهد، وبضرورة تحمّل المسؤولية الجريئة في الإدلاء بالشهادة، وقد جاءت الصيغة «هاك» متبّهة على ذلك كله، ومؤكدة على ضرورة تحمّل الآخر لمسؤوليته

خيال ما في هذه الشهادة المتمثلة باعتراف مضاف إلى ياء الشاهد إضافة تعبر عن مسؤوليته الجريئة عما في شهادته هذه على أهميته وخطورته.

ونظير ما في هذا التركيب العنواني / وأشهد هالك اعترافي / من ابتداء الجملة بالواو جاء لدى الشاعر في قصيدة «نواراً وماتت» حيث قال:

ومات

تقول العجائزُ

قد كان أجمل من وردة في الضفيرة

أجمل من ضحكة في عيون الجميلات

لكنه مثلما جاء مات. / 23 /

فالشاعر في هذا المقطع المنقطع قدم لنا التنجية بلا مقدمات، كما قدم لنا المسند بلا مسند إليه والخبر بلا مخبر عنه، والمعطوف بلا معطوف عليه تاركاً للواو مهمة الإثارة والتنبيه على هذه الأمور كلها، وللمتلقي أن يتخيل لهذه الميتة السبب الذي يراه مناسباً إسهاماً منه في سد فجوات القصيدة، وإغناء لدلالاتها، وكشفاً لعواملها الداخلية.

## دلالات المعجم الشعري:

والجدير بالذكر أن معرفة المعجم الشعري للتجربة يساهم بوضوح في كشف عواملها الداخلية، كما يسهم في تلمس معالم رؤياها ذلك أن اللغة مفرّ كبنونة الأشياء<sup>(11)</sup>، وأن الوجود يكتشف فقط من خلال اللغة، ويبدأ وجوده عند الإنسان لحظة كشف اللغة عنه كما يقول هيدجر<sup>(12)</sup>؛ «والدراسة الإحصائية تضع أيدينا على بعض الترددات ذات المغزى،



والتي تسهم في رصد المحاور التي يدور عليها الخطاب»<sup>(13)</sup>. والملاحظ أن المتن اللغوي للخطاب الذي بين أيدينا شأنه شأن الشعر الحديث عامة يغلب عليه مفردات المحل والغربة والذل والحناء والوجع والاستباحة، والبرد والقهر والاستبداد، والخوف والموت والنحيب، فقد هيمن على هذا الخطاب ما يربو على مائة وست مفردات من هذا القبيل، علماً أن غير قليل من هذه المفردات يتكرر كثيراً لدى الشاعر، فقد ترددت الخوف ومشتقاته ثماني عشرة مرة وتردد الموت ومشتقاته إحدى وعشرين مرة، أما البكاء والنحيب فقد ترددت مشتقاتهما أربعاً وعشرين مرة، في هذا الخطاب الذي يقع فعلياً في أربع وثمانين صفحة من القطع الصغير، وفي ذلك ما فيه من الدلالة على السوداوية التي يصدر عنها، وحتى تكتمل الصورة باستقراء مقنع نحس أن نفث على المتن اللغوي للعالم الآخر الذي يتمثل بمفردات من قبيل **الحمال والعشب والفجر والصبح** والخصب والغمام والأريج والورد، فقد بلغت مفردات هذا العالم ستاً وستين مفردة، والمجدير بالذكر أن البنية اللغوية لا تتحدد بالكلمات بل بالصيغ<sup>(14)</sup> فالنص الجمالي يخرج عن المألوف من كلام الناس، فيكون مخالفاً لترتيب الألفاظ في العبارة أو مخالفاً للمنطق في تركيب المعنى<sup>(15)</sup>، والانحراف الإسنادي يؤدي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة، وتشكيل الرؤيا<sup>(16)</sup>. وإذا كان الأمر كذلك فلنقرأ دلالات مفردات عالم التفاضل في هذا الخطاب في علاقاتها التركيبية لنرى أنها ليست أقل دلالة على سوداوية الحال من مفردات العالم الماحل، فثمة ما يمنع اللون أن يبتني بالحبور المدينة /10/، علماً أن هذا اللون أسرف بالعجز /20/ أما الهوى فكوّة للترزف /10/ وأما الهديل فصار ظلاً لشاهده /11/ ولأن العواء تقمض لونه /39/ فالشارع شاد أيامه بالمدلة /18/ والندى منتحب، فالشاعر لذلك كله مستباح بما يكتزون، وهو ذبيح بما يفرحون /26/ لأن غراباً سيتلو أمانيه /29/.

وجليُّ أن مفردات عالم الحب والخير والنماء والخصب لم تعد دالة على هذه المعاني في علاقاتها التركيبية هذه، على أنها - وهي كذلك - تدل على أن الشاعر مسكون بهذه المعاني التي تشكل مفردات عالم مشتهى ومطموح إليه، مما يشي بأننا أمام رؤيا على ما توحى به من استباحة بالهم اليومي وبالمنظومة القيمة تعي جيداً ما هي فيه فتشهد معترفة بالحرص الذي ندب نفسه للشهادة، وإدراك الذي يعي جيداً ما يشهد به، ويطمح إليه، فهذه الرؤيا على كونها مستباحة منهكة بهمومها اليومية والمصيرية ما تزال من الناحية الفكرية صلبة قادرة على رسم معالم المستقبل المشتهى، وهذا ما يمكن أن يشي به قول الشاعر:

ثَمَّةُ الآن ما يشتهى

ثمة الآن طقسٌ له نكهة الخلق

طقسٌ كمثل الحفيف

أيهنا البهيُّ اشتعلَ جسدي بالندى

أيهذا النديُّ احتلم بالرحيق

علَّ وقتاً حَفِيّاً بنا يستفيق

علَّ هذي الأزقة تلتئم صحابة

ثم يَنْداح إزميلها في الطريق. /8/

ومما يشي بوعي رؤيا هذا الخطاب الشعري للعالم المشتهى المتخيل عالم المستقبل قول الشاعر:

لتكن خالق العشب في هذه الأرض

أو خالقاً للندى في شفاء الحجر

لتكن مثلما يرغب القلب

حَلَّأَ من الضوءِ

دغدغةً من مطرٍ

لتكن خالق الفرح الفدَّ

مستشرقاً للندي أمنياتِ الحجرِ. /13/

فالشاعر مستشرقاً آفاق المستقبل يرسم معالمه بوعي ووضوح، ولكنه لا ينساق وراء أحلامه بعيداً، فهو واقعي منطقي يدرك أنه مشغل بإحباطاته، لذلك تراه يردف المقطع السابق بقوله:

كيف أبتدى الخلقَ

كيف أكون ما شاء الحلمُ

من زبد البحر

أم من بكاء العذاب الجميلِ

أمن دمة أغرقت مدناً

أم دم أيقظ الصبحَ

فامتدَّ لحن الصهيلِ. ؟ /13/

واللافت أن الشاعر عوَّك في التعبير عمَّا اختلط لديه من معاني السخط والسخرية والإحباط، والتهكم والتبرُّم. على علاقات تركيبية إسنادية، أو وصفية، أو إضافية متمردة، فقد جعل الهوى كما لاحظنا كوةً للنزيف /10/ وهو كثيراً ما يحدثك عن السيد الطحليبي /21/، 60/ وعن أحلامه الغريبة /33/ لذلك لبس الليلُ عنده رمز الكتابة /33/ ولأن الوردة قاتلة /40/ ولأن الشعلة تلد الوقت /50/، ولأن الخواء ولودُ /53/ كثرَ الشاعرُ الذلَّ /40/ ودخل برج الذُّبول /55/ وأفضى إلى النُطع

سرّة، فالذئاب أجلاء /55/ والغيمة ضحلة قد تعاورها السل /60/  
والمدينة... /63/ والألطف تنهال في المواخير /64/.

ويذكر أن الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب وظّف في التعبير عن هذا المزيج المعقّد، والغني المتنوع من المعاني والأحاسيس المركبة ما يعرف في النقد الحديث بالكلمة المفتاح، أو الكلمات المفاتيح التي يرى الدارسون أنها مفاتيح النص، ومحاوره التي يدور عليها ولا شك في أن هذه الكلمات التي تدور عليها محاور الديوان تضمن له شيئاً من الانسجام في الرؤيا<sup>(17)</sup> فهذه الكلمات بؤر دلالية، وإشعاعات فكرية عامة ومتنوعة تتقاطع في محرق الرؤيا العامة للنص، ومن هذه الكلمات المفاتيح عند الشاعر سعد الدين كليب كلمات /المدينة/ والطّحلب، والعشب واللون.

ويذكر أن نقاد الشعر العربي الحديث أدركوا توظيف المدينة توظيفاً لافتاً في صياغة تجربته التي بشكل مادتها الأساسية إنسان اليوم في المدينة الحديثة التي أدان الشاعر الحديث من خلال إدانته لها الأوضاع الاجتماعية التي اكتنفته، فالمدينة بهذا المفهوم رمز للمدينة والحضارة في مستواها الفكري الذي أدى إلى امتحان الإنسان<sup>(18)</sup>. وليست مدينة سعد الدين كليب شيئاً مختلفاً، فشمة ما يمنع اللون أن يبتئها بالحبور /13/ وهي مدينة بكاء تأكل بالثدي /18/ مدينة ملأى بأسمائها /20/ دوخت الولد /23/ ولوّثت الشاعر بالخوف أن امتلك صباه /43/ لأنها ما أطعمت أطفالها الرغب من الجوع، ولا آمنتهم من الخوف /58/ لذلك يغاطبها الشاعر مزرياً:

أقول لهلي المدينة؛

أذلتني يا ...

قد كان يعرفني الطلُّ

تعرف خطوي الأزقة

والياسمين، التلاميذ، تلك الملائك

نمر كمر الندى

يلفح القلب منها اشتهاً

تفغم دعنا... فراك. /63/

وبما أسهم في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب الملفّع بعاني التسلّط والاستباحة كلمة مفتاح تدور في فلك الطحلب، وهو نبات يقش الماء المزمّن الأسن. فقد ترددت في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب عبارة السيد الطحلي غير مرة تصويراً للحالة الماحلة التي سجلتها هذه التجربة، التي يقول صاحبها:

ولكنه المحل في معطف السيد الطحلي

أراه يسوق الغمامات والزهر

إني أرى غيمة أزهقت في المواخير

.....

أرى غيمة ضحكة قد تعاورها السُل

أفتى بها السيد الطحلي لكل العباد /59-60/

فالطحالب سادة جوف عنوان الجذب والتسلّط والاستباحة.

فهلأ أتاك حديث الطحالب

يوم تبور الأزقة بالجوع

تُكوى العيون بالظافهم والبيوت

هم السادة الجوفُ

نحن اليتامى غدُ إلى الحلم كُفًا

وكفُ بها نزعُ الجوعِ

لسنا نحاول ملكاً

نحاول ألا نموت. /65/

ولأن الطحالب سادة جوف ماحلون متسلطون يُحجم الشاعر عن

سؤالهم:

أَسْأَلُ الرِيْشَةَ الْآنَ

لا أسأل السيد الطحلي

ألوذ بها كي تعيد إلى القلب أحياه

للأرقه أسلاهما، للفناء الأريج

ولكي تكتمل قدرة صورة السادة الجوف على تصوير معالم التسلط

والمحل في رؤيا هذا الخطاب نُذكر بأن هؤلاء السادة الجوف يتحكمون بكل

شيء في عالم الشاعر:

كلُّ شيء كما شاء السيد الطحلي. /19/

والآنكى أن هذه الطحالب في هذا العالم تريو كما يرى الشاعر يوماً

فيوماً /89/ تهدد وتندثر بالمزيد المزيد، فسقفنا جائئ تحت ربح الطحالب

/43/.

ومن الكلمات المفاتيح التي وظفها الشاعر في نسيج تجربته وفي

تصوير رؤياه كلمة العشب الذي يُمثل الحياة بجانبها الحر الكريم النقي

النظر المنطلق، لذا ترى الشاعر يتمنى هذا العالم العشبي:

لتكن خالق العشب في هذه الأرض

أو خالقاً للتدى في شفاء الحجر. /12/

ولكنه عالم مشتتهى متمنى معلوم به، لأن عشب الشاعر هشيم /47/ ناء بأضغاثه /30/ لذا عبر الشاعر عن تذمره بأعشابه قائلاً:

ضائقُ ذرعاً بوجهي

ضائقُ ذرعاً بأعشاهي

وأوهام الغمامة. /36/

والجدير بالذكر أن العشب من الكلمات المفاتيح التي شاع توظيفها الرمزي في الشعر العربي الحديث<sup>(19)</sup> على أن أمداء هذه الدلالة الإيحائية لرمزية العشب عند سعد الدين كليب تتلامح في رسم معالم حياة منعبة ومأسوف عليها من جهة، ومتصورة ومتمناة من جهة أخرى، وهي حياة متشبث بها ومصرُّ عليها إصرار العشب على الانتشار ولو بين الصخور ما توافرت مقومات الحياة، وذلك بإشراق وتغضُّ ولين ولطف ونضارة وطراوة كما في العشب، مما يحمل على المحافظة عليها، والتشبث بها نصرة زاهية شعرية لا يعكر صفوها كدر لأنها العشب، والعشب إما أن يكون أخضر نضيراً حالمًا، وإما أن يكون هشيمًا تذروه الرياح، وتلتهمه النيران، وفي تصورنا لرمزية العشب في هذه التجربة مجتمعاً مع الرموز له يتراءى العشب في هذه التجربة منجماً دلاليًا مكثفًا غنياً ومتوهجاً.

ولعل آلية توظيف رمزية العشب عند الشاعر سعد الدين كليب في صياغة تجربته، وفي رسم معالم رؤاها تكتمل بتناول كلمة مفتاح أخرى وهي اللون، فاللون عنده يتضح بجلاء أنه امتداد للعشب، يؤنس بذلك وصفه اللون بالأعشيشاب قائلاً:

يُعشب اللونُ

ظلاً لظوءٍ ين يجري إلى مستقر

لأسراه في البعيد. /7/

ولا يجد المرء كبير عناء في تسويق الربط في توظيف الدلالة الرمزية لهاتين الكلمتين ذلك أن أبرز ما يسهم في إنجاز رمزية العشب لونه الأخضر، لذلك من الطبيعي أن يكون اللون متكاملًا مع العشب في مهمة رمزية تتجلى معالمها في رسم معالم رؤيا هذا الخطاب وفي رسم معالم الحياة العشبية التي تلمسنا أفاقها من قبل لذلك تجد الشاعر يتساءل مستغبراً:

ما الذي يمنع اللون أن يبتني بالجمهور المدينة. /7/

ولذلك أيضاً يشكو الشاعر من إسراف اللون بالعجز قائلاً:

أيها اللون أسرفت بالعجز

هل سأم يعتربك

وهل لونه في الأصابع

حتى اضْمَحَلُّ الأريج 15 / 20-21/

ولذلك أيضاً يستاء الشاعر من استغلال اللون في تزييف الحقائق، فيستاء من تقمص العواء لون الهديل /29/. فواضح في هذه النماذج تعويل خطاب سعد الدين كليب على رمزية اللون في اندياح معالم رؤاه الشعرية.

### جمالية البنية الصوتية:

على أن معالم هذه الرؤى لا ترسمها المفردات بدلالاتها الحقيقية أو المجازية فحسب، بل ترسمها بنيته الصوتية، لذلك يحسن أن نتبين معالم



البنية الصوتية للتشكيل اللغوي في هذا الخطاب في محاولة لربط هذه المعالم بما لها من دور في إنجاز التجربة، وفي تحقيق قدرتها التأثيرية، فالملامح الصوتية التي تحدد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة<sup>(20)</sup>، والبنية الصوتية للشعر ليست بنية تزينية، تضيف بعضاً من الإيقاع، أو الوزن إلى الخطاب النثري ليتشكل من هذا الخليط قصيدة من الشعر، بل هي بنية مضادة لمفهوم البناء الصوتي في الخطاب النثري، تنفر منه، وتبتعد عنه بمقدار تباعد غايات كل منهما<sup>(21)</sup>، وهذا يعني أن ارتباط الشعر بالموسيقى ارتباط تلاحمي عضوي موظف، فبالأصوات يستطيع الشاعر أن يبدع جواً موسيقياً خاصاً يُشيع دلالة معينة، واللافت أن هذه الآلية الصوتية غدت في نظر النقاد مرتكزاً من مرتكزات الخطاب في الشعر العربي الحديث، وهذا المرتكز يقوم على معنى القصيدة الذي غالباً ما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر ما يثيره بناء الكلمات كمعان<sup>(22)</sup>.

وإذا كان الأمر كذلك فليس بوسع الدارس أن يتجاهل ظاهرة أسلوبية لافتة ساهمت في إنجاز جمالية التجربة عند سعد الدين كليب كما ساهمت في تحديد معالم رؤاه وهذه الظاهرة هي تعويله على المدود أو الصوائت الطوال، وهو ما يللمسه المرء في الخطاب الشعري على مستوى المفردة، وعلى مستوى التركيب، أما على مستوى المفردة فتتجلى هذه الظاهرة الصوتية في هيمنة مفردات حافلات بالمدود الطوال على هذا الخطاب، وذلك من قبيل: بعيد - نشيد - رفيف - رحيق - طريق - وريد - حديد - شهيد - رصيف - نزيل - هديل - صهيل - جليل - رهيف - وريف - لهيب - طريد - بهيج - نسيم - أريج - ضجيج - وحيد - نحيب - شحيع - دفيء - وريث - صميم - دميم - صميم - وريقة - حقيقة - ظهيرة - قصيدة - قراد - جداد - عباد - لغات -

قناع - رُعاع - بباع - قطار - صغار - فصول - ذبول - بيروت - نموت - جنوع.

والجدير بالذكر أن غير قليل من هذه المفردات المصوّنة كرهه الشاعر غير مرة في تجربته هذه مما يعني أنها ظاهرة أسلوبية صوتية محروص عليها، وموظفة في خطاب هذا الشاعر، وكثيراً ما تهيمن هذه الظاهرة على المقطع بوضوح، ومن هذا القبيل قول الشاعر:

وكَدُّ من دَفِيءِ الأَزَقَّةِ جاء

ومن لَوثةِ الحرِّ والقرِّ

ثرثرةِ النسوةِ الناحلاتِ،

ألهاني العجائز

والجوعُ يقصم ظهر العباد

من حفيفِ الطفولةِ آنُ تُفْتَحُ فيها اللغاتُ

آن تلهو بأشياء تخلفها لَحَباً

تشتري، وتبيع، ولا تشتري ولا تبيع. /30-29/

ويقول في مقطع آخر:

مقلتاها موئل الغيم

يدأها شاطنَانُ

ونشيد يَلْبَسُ الروحَ الوريقةَ

ما تُراها قدسَتْ وهماً وضَعَتْ بالحقيقة. /36/

فواضح في هذين المقطعين ونظائرهما حرص الشاعر على توظيف الصوائت الطوال في إنجاز تجربته، ورسم معالم رؤياه فقد استودع هذه

الصوائت انفعالاته وأحاسيسه العميقة المنداحة، وقد يتجلى حرصه هذا باختياره ما فيه مد طويل عندما يكون أمام خيارين، أحدهما لا مد فيه، وهذا واضح في قوله:

تَمْرُ كَمْرُ الندى

يلفح القلب منها اشتهاً

تَغْمِغُ دَعْنَا... نراك. /63/

فقد كان بمقدور الشاعر نحوياً أن يقول: دعنا نرك، بالجزم، ولكنه اختار الصائت حفاظاً على الوزن، وحرصاً على توظيف الصوائت الطوال، ومن هذا القبيل قوله:

أنا سيّد الوعدِ

أحبو على أُمِّي الأرضِ هَوناً

وإن سبني المومياءُ سلاماً أقول. /56/

فاللائت أن الشاعر أشبع الضم في (أقل) فصارت (أقول) وهذا وإن كان يذافح المحافظة على الوزن فإنه معلّم من معالم توظيف الصوائت الطوال في إنجاز التجربة، ويبدو هذا التوظيف بجلاء في هيمنة أسلوب النداء الحافل بالصوائت الطوال، وذلك نحو ما في قول الشاعر:

يا عَصافيرُ، يا عَشْبُ

يا جميلةً بين الجميلاتِ

يا كلَّ شيءٍ غداً مستباح. /30/

ومن هذا القبيل قوله في مقطع آخر:

ويا أمُّ، يا أُمَّنا

كم من الموت نحتاج كي نَعْبُرَ المعصية

... يا أناشيدَ في الروح

يا كلُّ نَهْرٍ تَمِيلُ به الريح فتأَكَّة

لا يَمِيلُ. /31/

يا ماء هل شُلُّ فيك الصهيلُ /32/

فواضح بجلاء أن التعويل على الصوائت الطوال ظاهرة أسلوبية صبغت الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب الذي حمل هذه الصوائت عميق أحاسيسه وانفعالاته مما يجعل خطابه في كثير من الأحيان قائماً على ما يسميه جان كوهن بالكلمة الصرخة، ويذكر أن العلاقة وثيقة بين الصُراخ والشعر، فالصراخ حالة هبلية من حالات الشعر، وفي ذلك يقول جان كوهن: «الشعر يتمبر عن الصراخ، لأن الصراخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطينا إياه الطبيعة، أما القصيدة فتستخدم اللغة، إن الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غير الشعرية، إنه يقول كما تقول: إن الأشياء كبيرة أو صغيرة... حارة أو باردة لكنه يصنع من كل واحد من هذه الألفاظ الكلمة الصرخة، إن الشعر ذو جوهر تعجبي»<sup>(23)</sup>.

## الشعر والأسوب الإنشائي:

ولأن الشعر ذو جوهر تعجبي يهدف إلى الإثارة في المقام الأول شاعت في هذا الخطاب التراكيب الإنشائية من نداء، واستفهام وتمن، وأمر ونهي إلى غير ذلك من الأساليب الإنشائية التي غالباً ما تخرج في الشعر عن معانيها الحقيقية إلى معان بلاغية نفسية تأثيرية ذات قدرة إثارة عالية، لذلك كانت هذه التراكيب الإنشائية ألصق بحقول القول الشعري<sup>(24)</sup>، وهذا يفسر انتشار هذه التراكيب في مختلف قصائد هذه

التجربة، بل طغيان هذه التراكيب على مقاطع عديدة طغياناً لافتاً يمثل ظاهرة أسلوبية، فقد لاحظنا قبل قليل طغيان التركيب الندائي على مقاطع من هذا الديوان إضافة إلى تراكيب إنشائية أخرى أسهمت في رسم معالم الصورة، وفي التعبير عن معان وانفعالات وأحاسيس متناقضة ومركبة، تتأرجح بين الأمل واليأس والإحباط والتحسر، فمن الصيغ الأمرية المعبرة عن الأمل الحالم قول الشاعر:

إيه فليبدأ الحلم من حيث شاء

فللهلم إزميله العيقرى الجليل / 14/

وليس بوسع المرء أن يتجاوز شحنة التحسر والحرقه والإحباط المعبر عنها في الصيغة الأمرية في قول الشاعر:

صُري يا ربحْ

إِنْ القلب صُلْصُلْ

وإن الأوردة

خشب ينخره الدود / 37/

فهذه الريح التي تتجاوب أصداؤها في خراب بياب حَوَاء توحى بفضاء رهيب مشغل بالإحباط واليأس والاستلاب الذي يقوم عليه المشهد. على أن الشاعر يعوّل أحياناً على التنقل بين الصيغ الإنشائية في إظهار حالة الاضطراب والقلق، والتردد بين الأمل واليأس، وذلك في القصيدة الموسومة بسفر التكوين والتي يقول فيها:

- لتكن خالق العشب في هذه الأرض

- لتكن مثلما يرغب القلب

- لتكن خالق الفرع الفذْ

فبعد هذه الصيغ الأمرية المشوبة بالأمل والتشبث بالحياة، يفاجئنا الشاعر بصيغ استفهامية متتالية مثقلة باليأس والإحباط.. مستنكراً على نفسه التماذي في تصور الآمال قائلاً:

كيف أبتدى الخلق؟

كيف أكون ما شاء الحلم؟

من زيد البحر

أم من بكاء العذاب الجميل

أمن دمة أغرقت مدناً

أم دم أيقظ الصبح

فامتد لحن الصهيل. /13/

فهذا التنقل بين الصيغ الأمرية الحاملة الأمل، وبين هذه الصيغ الاستفهامية المثقلة بالإحباط وفق في رسم صورة حركية عاطفية مضطربة ومتناقضة تتفق وحالة الاضطراب والتناقض والقلق التي يعيشها الشاعر، وقريب من ذلك ما في المقطع التالي الذي بدأ بتركيب شرطي مشحون بشوكة الخلاص والأمل، ثم عكّر صفو هذا الأمل استفهام لُفّع المشهد بغير قليل من معاني اليأس والاستسلام. يقول الشاعر:

لو دم يستشيط وأغنية تشتعل

كنت أسلمت أمري لميقاته

كنت باركتُ هذا الضجيج

إن شيتاً له نكهة الماء

ينسلّ من راحة اللون

كم عطشاً يلزم هذا اللون كي يحتويه  
وكم ولها يلزم اللوحة المكفهرّة كي تكتمل. /21/

ولو استرسلنا في استعراض دور التركيب الإنشائي في صياغة تجربة سعد الدين كليب لوصلنا إلى النتيجة نفسها التي خلصنا إليها قبل، وهي أن التركيب الإنشائي يتفق وطبيعة القول الشعري لأنه تركيب يتصف بعدم قابليته لفكرة الصدق والكذب، وهذا يتفق وجوهر الشعر الذي يقوم بمدى قدرته على التعجب والإثارة، وليس بمدى انصياعه لفكرة الصدق والكذب هذه كما يرى كثير من النقاد<sup>(25)</sup>، فالشعر ذو جوهر تعجبي، فقوامه التعجب والإثارة والتأثير، والتركيب الإنشائي في اللغة العربية هو الأقدر على إنشاء مثل هذه المعاني عند المنشئ، وعند المتلقي كما هو معروف في علم المعاني.

## الإطناب في القول الشعري:

ولأن الشعر تنتظر منه الإثارة قبل الإشارة بسمح لنفسه بغير قليل من الإطناب والحشو، ولغة الشعر الحديث خاصة مليئة بهذا اللون من الإطناب<sup>(26)</sup> المتمثل بتكرير المبنى والمعنى معاً تارة، وتكرير المعنى وحده تارة أخرى، ذلك أن الشعر لا يهدف إلى الإفادة بقدر ما يهدف إلى التأثير، وكثيراً ما يعوّل الشاعر على الإطناب والتكرار في تأكيد معاناته ومعاينته، إذ ليس المهم أن يخبرنا بما نعرف، أو نجهل، بل المهم أن يقدم هذه الأمور بقالب فني مؤثر ومثير، وفي ضوء ذلك نستقبل ما يلاحظ عند الشاعر سعد الدين كليب من إطناب، أو تكرار للمباني والمعاني معاً حيناً وللمعاني فقط حيناً آخر، وقد يتمثل هذا الإطناب بترديد نمط نحوي يسهم في صياغة البنية التحتية لموسيقا النص، ومن هذا القبيل ما في قصيدة بعنوان: «إلى ما قد سقط فجأة» /86/. فمقاطع عدة من هذه

القصيدة انتهت بلازمة تركيبية نحوية تكاد تكون واحدة تؤكد المعاناة، وترسم معالم أساسية للرؤيا، وتسهم في بناء البنية التحتية للموسيقا في هذه القصيدة التي جاءت في سبعة مقاطع أولها قول الشاعر:

عارياً في مهبّ الخطيئة

يَسْتَأْذِنُ القَيْظَ إِنِّهَا .. فَإِنِّهَا .

... ينتابه اللغو طوراً وطوراً تراوده السنبلة

هل تُراها الفجیعة

حتى استوى تائهاً دونها وردةٌ أم هي المهزلة. /86/

ويقول في المقطع الرابع من هذه القصيدة:

تصطك أحلامه

كيف أقمى إذا حائلُ اللون

تلذو به صرصرٌ ما حله

هل تُراها الفجیعة؟

أم.. أنها المهزلة؟ /88/

ويقول في المقطع السادس من هذه القصيدة:

لكنه السيد البهلوان

خاط أسماؤنا معطفاً

... يَسْقَعُ الغيثَ بالنعش

والوردة بالدُّعْلَة؛

هل تراها الفجیعة



أم أنها المهزلة. /90/

فهذه المقاطع الثلاثة التي تنتمي إلى قصيدة انتهى كل منها بشبه لازمة تركيبية نحوية أسهمت في بناء موسيقا القصيدة، وفي رسم معالم الرؤيا، وفي تأكيد المعاناة مما يجعلها بؤرة دلالية محورية ليس بوسع المتلقي تجاهلها، وإذا كانت هذه الظاهرة الأسلوبية قد جاءت هنا في نهاية المقاطع، فقد تأتي في مطلع مقاطع قصيدة أخرى كما في قصيدة عنوانها «بودتريه» ومطلعها قول الشاعر:

وَكَدْ دَوَّخَتْهُ الْمَدِينَةُ

أغوت تجماعيده بالنحيب /28/

ثم قال في مطلع مقطع آخر:

وَكَدْ مِنْ دَفِيءِ الْأَزْقَةِ جَاءَ

ومن لوتة الحرِّ والقرِّ. /29/

وقال في مطلع مقطع ثالث:

وَلَدَ مِنْ دَفِيءِ الْأَزْقَةِ جَاءَ

ولكنه فاغرٌ راحتيه وفاه. /30/

والجدير بالذكر أن ظاهرة الإطناب قد تتسبَّل في هذه التجربة بالإطناب المعنوي فقط، وذلك عندما يطنب الشاعر في توضيح معانٍ لا يصعب فهمها مما ذكر من قبل، وهذا كثير عنده، من ذلك قوله في قصيدة بعنوان «تشكيل ناقص»:

كل شيءٍ كما ينبغي

سَلَّةُ المِهْمَلَاتِ، الأغاني

الحوار المتوجَّع بالنَّطْعِ

## والساسة الماحلون

المدينة ملأى بأسمالها. /20/

ففي هذا المقطع يمكن أن نستغني إخبارياً عن عبارة «المدينة ملأى بأسمالها» لأن ما سبق من ذكر للحوار المتوج بالنطع، والساسة الماحلين كفيل بالدلالة على أن المدينة ملأى بأسمالها. ومن هذا القبيل قول الشاعر في قصيدة «الخوف والعطش»:

وأحيا

نحبي، القصيدة موصودة بالتقارير

مضغورة بالحديد المذهب

تَدْخُلْنِي خِلْسَةً، أَفْتَدِيهَا بِصِمْتِي

وما ملكت مقتلتي من الخوف

ما قد كنزتُ من الذلِّ في روعي التالفة. /40/

فتلف روح الشاعر مفهوم بجلاء من معايشته القصيدة الموصودة بالتقارير، والمصفودة بالحديد المذهب، ومن اكتناز مقتلتيه للذل خوفاً، فكل ذلك يفيد ما تفيد عبارة «في روعي التالفة» مما يعني أنها من قبيل الإطناب المعنوي الفني الذي تستدعيه موسيقا المقطع أو ما يمكن أن يسمّى بقافية المقطع، وهذه المسوغات تسوِّغ بوضوح الإطناب المعنوي الملاحظ في قول الشاعر:

عارياً في مهبة الخطيئة

لا أسأل الريح عطفاً

ولا أرحمي ستر عورتَي المخجلة. /91/

فقد جاءت كلمة «المخجلة» لدى الشاعر إطناباً معنوياً لأنه صفة

مؤكدّة، والصفة المؤكّدة لا تُكسب الموصوف معنى لم يكن فيه من قبل، بل تؤكد معناه كتوكيد زرقة اللازورد بوصفه بالزرقة في قول مالرميه:

والغم المرتعش، واللازورد الأزرق النهم<sup>(٢٨)</sup>

وكذلك الحال عند الشاعر سعد الدين كليب في وصفه العورة بأنها مخجلة، فهو وصف مستغنى عنه دلالياً، لأن العورة في هذا السياق هي كل ممكن للمستتر، والسوأة، وكل أمر يُستحيا منه، وكل ذلك يؤكد أن وصف الشاعر... بالمخجل إطناب معنوي أسلوبى يصور حالة من الإحباط واليأس والاستلاب والاستباحة تلك الحالة التي لا يُستبعد معها أن يشعر المرء بأنه لم يعد مجدياً أن يخجل مما هو مخجل حقاً.

على أن للإطناب الدلالي في الخطاب الشعري عند سعد الدين كليب إسهاماً بارزاً في رسم معالم موسيقا القصيدة سواء أكان ذلك في حشو المقطع، أو في قافيته، فكلمة «مخجله» مثلاً قافية في قصيدة جاءت مقاطعها هائية مميّدة من قبيل (المهزلة - السنبلة - ما أجمله - وأخيراً المخجله)، وإذا كان الأمر كذلك يتضح بجلاء، أن الشاعر عوّل على الإطناب والحشو بنوعيه البينوي والمعنوي لتكون معاناته مؤكدة، ومثيرة ومؤثرة، وليكون هذا الإطناب عاملاً بارزاً في صياغة البنية الموسيقية لخطابه صياغة مدروسة ومنظمة، نقول ذلك لما نلاحظ من أن البنية الموسيقية المنتظمة في هذا الخطاب بنية مدروسة، ومحرّوص على تنظيمها بعفوية تجعل هذه البنية شيئاً يصدر عن نفس الشاعر، لا شيئاً يفرضه على نفسه، أو يفرض من الخارج عليه، وهذه البنية الموسيقية من النمط التفعيلي، لذا قد لا تجد من فرق بينه وبين الشعر العمودي إلا بالتوزيع الموسيقي الاستدعائي الدفقي الذي يواكب تداعيات الحالة الشعرية، وبمعكس تنالي دقاتها، وتداخل هذه الدقات، وخير مثال على ذلك المقطع الأخير من قصيدة «الخوف والعطش» / 44-45/. فقد قدّم الشاعر

هذا المقطع بتوزيع موسيقي يتفق وتتالي الدفقات الشعرية كما يتفق وطبيعة شعر التفعيلة، وحقيقة الأمر أن هذا المقطع يكون أبياتاً من البحر البسيط، وذلك كما يلي:

اسقِ العطاش فقد أسرفت يا مطرُ	صرعاك نحن وفي أنوابك الشجرُ
خَلَفْتَنَا في عويل الريح أغربةُ	تهكي بأحشائنا آثارُ من عبروا
يا سَيِّدَ الماء والأحلام متعبه	ندعوك وقت اعتلى أرواحنا الحجرُ
مُدَّ اليدين ففي أحشائنا عطشُ	قد شقها الوجد والنخاسُ يَنْهَجِرُ
اسقِ العطاش وعُدَّ للبيت يا مطرُ	قد غاله الذئب واستشرى بنا السفرُ

وبعد فقد كنا مع خطاب شعري فيه كثير من التعبيرية وقليل من المباشرة والتجريد بغري متلقيه بحسور التواصل معه، مما يشجع على المزيد من التفاعل، ومعاودة القراءة والقول، فكان ما كان في هذه الصفحات من مقاربات سعت إلى الكشف عن بعض جماليات هذا الخطاب مربوطة بالبنية اللغوية التي عبرت عنها، كما سعت إلى تلمس معالم الرؤيا في هذا الخطاب الذي تراءت معالم رؤياه غربة فكرية تعاني وتعاين وتحلم، ولكنها لا تهرب، بل تواجه بغير قليل من الصمود، وبغير قليل من المعاناة انطلاقاً من إدراك الشاعر لموقفه، ومسؤوليته حيال ما حوِّله.

## الهوامش

- (1) شعرنا القديم والنقد الجديد / 162 / للدكتور وهب رومي. ط 1 الكويت 1996.
- (2) الحداثة في حركة الشعر الحديث ص / 97 / للدكتور خليل الموسى. ط 1 دمشق 1991.
- (3) المراهبا المحدثه / 244 / للدكتور عبدالعزيز حمودة ط 1 الكويت 1998.
- (4) اللغة العليا / 9 / جون كوين ترجمة أحمد درويش. ط 2 القاهرة 2000.
- (5) البلاغة والأسلوبية / 84 / للدكتور محمد عبدالمطلب.
- (6) شعرنا القديم والنقد الجديد / 25-26 /
- (7) أساليب الشعرية المعاصرة / 138 / للدكتور صلاح فضل. ط 1 بيروت 1996.
- (8) البلاغة والأسلوبية / 240 /.
- (9) إنتاج الدلالة الأدبية / 212 /.
- (10) نظرية التلقي / 241 / لروبرت هولب. ترجمة د. عز الدين إسماعيل. ط 1 جدة.
- (11) المراهبا المحدثه / 305 /.
- (12) المراهبا المحدثه / 153-154 /.
- (13) تحليل الخطاب الشعري / 60 / ط 1 الدار البيضاء 1986 للدكتور محمد مفتاح.
- (14) أساليب الشعرية المعاصرة / 45 /
- (15) مقالات في الأسلوبية / 100 / للدكتور منذر عياشي. ط 1 اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1991.
- (16) أساليب الشعرية المعاصرة / 168 /.
- (17) تحليل الخطاب الشعري / 58-60 /.
- (18) المدينة في الشعر العربي المعاصر / 108-143-183 / للدكتور مختار علي أبو غالي. ط 1 الكويت 1995.
- (19) انظر: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر / 139-141 / للدكتور كمال خير بك ط 2 بيروت 1986. - وأساليب الشعرية المعاصرة / 145-169 /.
- (20) اللغة العليا / 116 /.
- (21) اللغة العليا / 4 /.
- (22) الهنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث / 38 / ط الإسكندرية 1990.

(23) اللغة العليا / 74/.

(24) اللغة العليا / 87/.

(25) انظر اللغة العليا / 87/ ونظرية اللغة في النقد العربي القديم / 32/ للدكتور عبدالحكيم راضي.

(26) اللغة العليا / 24/.

(27) اللغة العليا / 94/.

## مصادر الدراسة ومراجعتها

- (1) أساليب الشعرية المعاصرة. د. صلاح فضل. ط 1 بيروت 1996.
- (2) إنتاج الدلالة الأدبية. د. صلاح فضل.
- (3) البيئات الأسلوبية في لغة لشعر لعربي الحديث د. مصطفى السعدني. ط 1 الإسكندرية 1990.
- (4) البلاغة والأسلوبية. د. محمد عبدالمطلب.
- (5) تحليل الخطاب الشعري د. محمد مناج ط 1 الدار البيضاء 1986.
- (6) الحداثة في حركة الشعر لحدث د. جليل المرسى ط 1 دمشق 1991.
- (7) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. د. كمال خير بيلك. ط 2 بيروت 1986.
- (8) شعرن القديم والنقد الجديد. د. وهب رومي. ط 1 الكويت 1996.
- (9) اللغة العليا. جون كوين. ترجمة: أحمد درويش ط 2 القاهرة 2000.
- (10) المزايا المحددة. د. عبدالعزير حمودة. ط 1 الكويت 1998.
- (11) مقالات في الأسلوبية. د. مندر عياشي. ط 1 دمشق 1991.
- (12) المدينة في الشعر العربي المعاصر. د. مختار علي أبو عالي. ط 1 الكويت 1995.
- (13) نظرية التلقي روبرت هولب ترجمة: د. عز الدين إسماعيل. ط 1 جدة.
- (14) نظرية اللغة في النقد العربي القديم. د. عبدالحكيم راضي.
- (15) وأشهد هك اعترافي. د. سعد الدين كليب. ط 1 دار الينابيع. دمشق 1993.

\*\*\*

# مقصدية العمل الأدبي : بين التقيد والانفتاح

بوشعيب شداق

يعتبر مفهوم المقصدية intentionnalité من أكثر المفاهيم غموضاً وتعقيداً في مختلف ميادين المعرفة الإنسانية. فحضوره قوي وفاعل في العديد منها، سواء أعلق الأمر ببعض المدارس الفلسفية والاجتماعية والقانونية والنفسية وغيرها أم تعلق ببعضها اللغوي والأدبي. لكن هذا الإشكال ليس ناتجاً عن تعدد مجالات توظيفه فحسب، بل إنه صادر أيضاً عن تعدد معانيه داخل نفس الحقل المعرفي الواحد. لذلك سنحاول أن نضيء بعض دلالاته الفلسفية، باعتبارها مصدر هذا المصطلح، لنخرج بعد ذلك إلى التفصيل في مجله اللغوي والأدبي.

يدل القصد في المجال الفلسفي على توجه النفس إلى الشيء أو انبعاثها نحو ما تراء موافقاً، وهو في هذه الحالة يرادف النية. وقد يدل إما على التوجه الإرادي أو التوجه الذهني. ففي حالة التوجه الإرادي فإنه يحيل إما على المشروع، ومن ثمة العزم، أو يحيل على الهدف، ومن ثمة الغاية التي من أجلها حصل التوجه. أما القصد الذي يدل على التوجه الذهني فهو الذي أشار إليه الفلاسفة المدرسيون في القرون الوسطى، ثم الظاهراتيون والوجوديون في العصر الحديث<sup>(1)</sup>.

غير أن هذا القصد الذهني قد اكتسب في العصر الحديث ثلاثة معانٍ مختلفة، شرحتها «جوليا ديدير Julia Didier» كما يلي: هناك أولاً العلاقة النفسية التي تقوم بين الوعي والموضوع الموجود. وهذا المعنى هو الذي قصده «فرانز برينتانو» أستاذ «هوسرل». ثم هناك العلاقة المتعالية التي ارتبطت بهذا الأخير، وتعني أن الوعي يتعالى على ذاته ويخلقها بخلق معنى موضوعه. وقد أعاد «بول ريكور» Paul Ricoeur



توظيفه توظيفاً جديداً في معالجته لمسألة المقصدية التاريخية<sup>(2)</sup>. أما المعنى الفلسفي الثالث فهو ذو دلالة مثالية، ويرتبط بالعلاقة الأنطولوجية للذهن، فهذا الأخير يتخذ الوعي في حد ذاته كمبدع للعالم أو كمبدأ لتأسيس الواقع، ونموذجه هو «أ. فينك»<sup>(3)</sup>.

أما في الدراسات اللسانية والأدبية، وبالرغم من انتشار الاتجاه الصوري والشكلي الذي يفرض المقصدية أو يؤمن بإيهاها، فإننا نجد بأن دلالات القصد قد تعددت وتنوعت لتضيف إليها نوعاً من الغنى والحضور المكثف. ويمكن إجرائياً أن نصنف هذه المعاني في صنفين: الأول يتعلق بالدلالة المحدودة للمقصدية، والثاني يختص بدلالاتها المتعددة والمنفتحة.

### - المقصدية المقيدة:

إنها تلك المقصدية التي تم حصر معناها في علة واحدة تشترطها وتنظم اتجاهها، سواء أكانت هذه العلة غائية مستقبلية، بالمعنى المنطقي المفهومي، أم كانت بالمقابل استرجاعية تصدر عن الوعي والإدراك. وسنسمي النوع الأول على غرار «ب. ريكور» P. Ricoeur، بالمقصدية المفهومية intentionnalité conceptuelle. أما النوع الثاني فنسماه إجرائياً بالمقصدية الخطابية intentionnalité discursive.

لقد ظهر المعنى الأول في بعض الدراسات الأنجلوسكسونية، وصدر عن الفلسفة التحليلية، وقد وظفه كل من «إ. إنسكامب» التحليلي و«دافنسون» الأنطولوجي لدراسة مفهوم الحدث ومقصديته. ومن خلال هذه الزاوية التحليلية والمفهومية، فإن مفهوم المقصدية سيتجاوز المعنى الظاهراتي «الهوسرلي» ليندل على معنى آخر مختلف عنه جذرياً. فهي عندهما معاً لا تشهد على تعالي الوعي، ولا تؤمن بدور العامل الذات

فيها، بل تنحصر دلالتها المقصدية في الفعل «قصد» إلى «الموجه صوب المستقبل، والمعلل بغائية الحدث. فهذه الغائية المنطقية هي العلة الوحيدة، والمقصد الأساسي، لتنظيم الأحداث وتوجيهها. لذلك ظل سؤال العلة عندهما معاً أي «لماذا؟» مقابل «من؟»، معياراً جوهرياً للتمييز بين الأحداث المقصدية عن غير المقصدية. والنتيجة الطبيعية لهذا التحليل المنطقي هو مصادرة دور الذات، في فعل القصد والتوجه، لحساب الغاية العلوية<sup>(4)</sup>.

أما المعنى الخطابى للمقصدية فهو الأكثر انتشاراً في الأبحاث المتعلقة بتحليل الخطاب اللساني والأدبي. ودلالة القصد هنا تتعارض تماماً مع معناها السابق. فهي تصدر مسبقاً عن وعي ذاتي، يقصد إليه متكلم معين، ويتوجه به صوب مخاطب ما. غير أن هذا التصور الخطابى سيأخذ عدة أبعاد تلغظية ومظاهر دلالية، وذلك بحسب وضعية الخطاب ووجهة نظر الباحث إلى الموضوع، ويمكن أن ينتقى منه بعض النماذج التمثيلية لإضاءة مظاهر مقصدية.

**القصد اللساني:** وقد استعمله «تزدفطان. تودوروف» Tzvetan Todorov. لدراسة بعض التحولات الخطابية التي لا تحيل على الحدث في حد ذاته، بل تتعداه إلى نية المتكلم الذي يحاول أن يقوم به. ومن القرائن الدالة على هذا النوع من القصد، نشير إلى بعض الأفعال التي تحيل على عزم الذات وتصميمها المسبق، وذلك مثل: «صمم، عزم، نوى، حاول، قصد وغيرها»<sup>(5)</sup>.

**القصد التواصلى:** ويهدف من خلاله المتكلم ربط ميثاق تواصلى مع القارئ، وتحقيق ذلك من داخل الفعل اللغوي أو الفعل الخطابى نفسه. ورواد هذا الاتجاه كثيرون، يمكن أن نشير من بينهم إلى «كريس» ومدرسته التواصلية التي تضم كلا من «أوستين» و«فريجة»

و«فيتجنشتاين» وغيرهم. وقد اشترط جميعهم، في عملية التواصل مع القارئ، مقصدية تواصلية مسبقة تصدر عن نية المتكلم، وتوجه قواعد وأعراف لغته. ولكي يسهل على القارئ فهم دلالة الألفاظ والعبارات، فينبغي عليه أولاً أن يدرك هذه المقصدية التي تنظم الخطاب وتوجه مغزاه<sup>(6)</sup>.

**القصد التداولي:** ويتعلق بمختلف الشروط الاستراتيجية التي يقصد إليها المتكلم/ المتلفظ في عملية تخاطبه مع المؤول/ القارئ. والهدف منها هو مساعدة هذا الأخير، وتوجيهه التوجيه الصحيح، لفهم دلالة النص أو تأويله تأويلاً يلائم سياقه الخطابى. ولذلك، فإن معرفة هذه المقصدية من قبل القارئ/ المؤول شيء ضروري في العملية التداولية. ويمكن أن نمثل لهذا الانجاء ببعض الدراسات التداولية المستفيدة من علم النفس المعرفي، والتي ينتمي إليها كل من «لايموف» و«التزكي». وبالنسبة لهما معاً، فإن المقصدية الموحدة في الأعمال الحكائية لا تتعلق أبداً بقصد تواصلى يتم بين المتكلم والمتلقي عبر الأحداث المتسلسلة؛ وإن هي مقصدية استراتيجية ينتج عبرها المتكلم أثراً في النص الحكائي، فيتمكن بوجهه المؤول من أن يعرف الكلية الدالة للقصة وبعدها التشكيلي في سياق التبادل الخطابى. لكن هذه المعرفة الجديدة التي يضطلع بها المؤول/ القارئ، إذاً مقصدية المتلفظ، لا يمكن أن تتم إلا بتوفير على مقدرة مسبقة تساعد على فهم مضمون القصة، وتحليل بنيتها، وتأويل دلالتها. ولفهم مقصدية المتلفظ فلا بد من إدراك ثلاثة مستويات: هناك أولاً منطق البنية العليا للقصة المحكية. وهناك ثانياً، العقل التفسيري الذي يرشد السرد ويوجه التأويل. ثم نجد ثالثاً، الشقويكات المباشرة في مختلف جهات المحكي، والتي تكمن وظيفتها في اختزال أخطاء التأويل وتوضيح قيمة المحكي<sup>(7)</sup>.

**القصد الحواري:** ويعتبر «ميخائيل باختين» Mikhail Bakhtine

هو مؤسسه ورائده الأول. وتتعلق مقصديته بالوعي الحواري، أي الإيدولوجي / الخطابي، الذي يشخصه المتكلم عن قصد في خطابه الروائي. والغرض من هذا القصد الحواري هو مساهمة المتكلم الفعالة والمقصودة في صنع الجدل الثقافي والحوار التاريخي بين مختلف اللغات والأصوات. كما أن علاقته مع الآخر لا تقف عند حدود التواصل معه، بل تتعدى ذلك إلى تشخيص غيبرته وتنسيب صوته المفترض. لذلك، نجده يؤكد في كثير من الأحيان على الطابع القصدي للتهجين الحواري hybridisation، تمييزاً له عن التهجين التاريخي غير القصدي الذي يتم بين اللغات. فهذا الأخير يتجسد اعتباطاً وصدفة في بعض الأجناس البلاغية، أو في بعض المراحل التاريخية، دون أن يقصد إليه المتكلم ويعيه. والمسألة لا تقف عند حدود التهجين وحده، بل المقصدية الحوارية تشمل أيضاً باقي الأساليب الأخرى، كالتنوع variation والأسلبة stylisation والبروديا parodie والأسلبة البارودية والحوارات الخالصة. وهي في جميع الحالات تصدر عن وعي حوارى جدلي، يؤمن به المتكلم لتجاوز حدود الذات صوب الآخر، ويقصد إليه من خلال خطابه المتعدد الأصوات واللغات<sup>(8)</sup>.

هكذا يتضح إذاً بأن مفهوم المقصدية المقيدة لا يمكن حصره في مظهر معين أو في شكل خطابي خاص. وبالرغم من أنه سلك مسلكين مختلفين، أحدهما فصل المقصدية عن الذات التي تتلفظها، والثاني حصرها في وعي المتكلم وأكسبها عدة معانٍ ودلالات، إلا أنه في كلتا الحالتين معاً ظل حبيس العلة الأحادية التي تحدد مفهومه. وهي إما علة ذاتية صادرة عن الوعي في علاقته مع الموضوع. ومقابل ذلك كله، فقد ظهرت اتجاهات خطابية أخرى تنادي بتوسيع مفهوم المقصدية وتحليل

مختلف شروطها وعناصرها المتعددة. ولأجل ذلك سمينها بالمقصدية المتعددة.

### - المقصدية المتعددة:

إذا كان نقاد المفهوم السابق قد قيدوا دلالة المقصدية في العلة الأحادية، فإن هناك نقاداً آخرين وسعوا من دلالتها وفضاء حضورها لتتجاوز حدود الوعي الذاتي، وتنتفع بالمقابل على شروط أخرى فاعلة، تشمل الوعي الجماعي أو التاريخي أو اللاوعي، أو غيرها من العناصر المقصدية المتنوعة التي تؤثر في الخطاب والذات معاً. وفي هذه الحالة فإننا لن نتحدث إلا عن مقصديات متعددة ومتنوعة تجمع في الآن نفسه بين ما هو معروف منها (كالوعي مثلاً) وما هو مفترض أو مشروط (كاللاوعي وما قبل الوعي مثلاً). ومن باب الإضاءة، ستمثل لهذا الاتجاه الجديد بتصور كل من «سورل» Searele و«بيير فان دان هوفل» Pierre Van Den Heuvel و«جيرارد جنيت» Gérard Genette.

يعتبر «سورل» من أبرز الباحثين الأوائل الذين تجاوزوا التصور الألي للمقصدية، وذلك حينما رفض حصرها في مجال الوعي وحده، فهي عنده تنقسم إلى قسمين؛ مقصدية صادرة عن الوعي، وتتعلق بكل مظاهر الاعتقاد والرغبات لدى الذات. ومقصدية صادرة عن اللاوعي، وتختص بكل الحالات النفسية التي لا سيطرة للذات عليها، كالاكتئاب والقلق وغيرها. ومن هذه الزاوية المزدوجة لمفهوم المقصدية سيدرس السلوك اللغوي والأفعال الكلامية<sup>(9)</sup>.

أما «ب. ف. د. هوفل» فقد تحدث عن مقصدية النص تمييزاً لها عن مقصدية الكاتب. وهي عنده تتسع لتشمل في الوقت نفسه ثلاثة أطراف مشاركة، وثلاثة مجالات يصدر عنها فعل القصد نفسه. فهناك

أولاً أصل النص، ويتعلق بالذات المنتجة التي تتلفظه وتنظم خطابه وتولد دلالاته. وهناك ثانياً عملية الإنتاج في حد ذاتها والتي تحتوي على عناصر ثلاثة، هي الوعي ونصف الوعي (أو ما قبل الوعي) واللاوعي. أما الطرف الثالث الذي تضمه فهو عملية تلقي النص من قبل القارئ. وهكذا تتفاعل جميع هذه الأطراف الثلاثة، أي الذات والنص والقارئ، مع كل من الوعي واللاوعي ونصف الوعي، ليشكلوا جميعاً فضاء المقصدة وشروطها المتعددة<sup>(10)</sup>.

أما بالنسبة لـ «ج. جنيت» فقد ميز بين نوعين من المقصدة، الأولى تتعلق بالذات المنتجة لموضوع ما والثانية تتعلق بالذات المتلقية له. فالأولى قصد بها المعنى القوي للمقصدة، ويحيل عنده على التوجه القصدي للمنتج صوب الهدف المقصود أما الثانية فقد قصد بها المعنى الواسع والضعيف لها، والذي يتطابق مع دلالتها الظاهرية عند «هوسرل». وهي تعني أن المتلقى للموضوع يصدر عن نشاط قصدي يتغياها بالذات، سواء أتحبب هذا النشاط مع مقصدة المنتج له أم لم يتجاوب معها. وللتفريق بين كلتا المقصديتين، القوية والضعيفة، فإنه احتفظ للأولى باسمها الأصلي، وأسند إلى الثانية مفهوم الاهتمام L'attention<sup>(11)</sup>.

لكنه في معرض حديثه عن الفرق بين العلاقة الفنية Artistique التي تضم النوع الأول من المقصدة، والعلاقة الجمالية Esthétique التي تضم النوع الثاني منها، فإنه قد أشار إلى أن المقصدة في الأعمال الفنية تتخذ أبعاداً متعددة، لأنها تنتج في هذه الحالة عن تفاعل عدة شروط فاعلة فيها، وذلك مثل المقصدة التاريخية والاجتماعية والجنسية والنصية والثقافية وغيرها. وقد سماها بالمجموعة المقصدة la communauté intentionnelle. وهي مقصدة قد تكون فردية أو

جماعية، واعية أو غير واعية. ولذلك، فإن أسلوب عمل فني واحد مثلاً يمكن أن تسهم في صنعه مقصديات مختلفة، صادرة عن نوع المدرسة التي ينتمي إليها المبدع، وطريقة توظيفه له، والحقبة التي ظهر فيها، والبلد الذي يمثلها، والعصر الذي ينتمي إليه، وغيرها من العناصر المقصدية المتنوعة<sup>(12)</sup>. وهكذا يؤكد بأن «جنيت» قد وسع مفهوم المقصدية أكثر من سابقه، وجعلها تشمل شروطاً خارجية مختلفة تفعل في العمل الفني مثلما تفعل في جماليته وتلقيه.

نستنتج مما سبق أن المقصدية، رغم اختلاف طبيعتها ونوعيتها بين الباحثين والنقاد، تظل مفهوماً محورياً وضرورياً في عمليتي إنتاج وتلقي الأعمال الخطابية. فهي على الأقل تمنع من جعل الأعمال الفنية عسوماً، والأدبية منها على وجه الخصوص، وليدة للصدفة أو خاضعة لشروط موضوعية خالصة. لكن الذي يجب أن نشدد عليه هو ألا نحصر دلالتها في وعي الذات المنتجة أو المتلقية فقط، بل يجب أن نعددها أيضاً لتشمل مختلف العناصر التي تؤثر في الوضعية الخطابية برمتها. فإرغافات الجنس الأدبي وتاريخ تطوره، وكذا مختلف الإكراهات التاريخية والثقافية والإيديولوجية والمعرفية والتناسية وغيرها، تعتبر كلها مقصديات متعددة ومستداخلة، وتؤثر من ثم بعوي أو بغير وعي في كل من الذات المنتجة والذات المتلقية للعمل الأدبي. وعليه، فلم تعد المقصدية بالمعنى التقليدي محصورة ويشكل آلي في فضاء الوعي وحدوده الجغرافية القائمة، بل انفتحت - بمساعدة الأبحاث النفسية والوراثية والبيولوجية والاجتماعية - على فضاءات ممكنة أرحب وأخصب لتفسير العمل الأدبي، وفك رموزه، وتوليد دلالاته. ولذلك أسميناها بالمقصدية المنفتحة والمتعددة.

## الهوامش

(1) انظر «المعجم الفلسفي» تأليف جميل صليبا، الجزء الثاني، نشر: الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، الدار الإفرقية العربية، دار التوفيق سنة 1994، ص: 194/193. ونشير في هذا الصدد أيضاً إلى أن مفهوم القصد في علوم التربية يتقاطع مع معناه الفلسفي الإرادي المشروط بالنهاية والهدف. ولأجل هذا الغرض شرح أصحاب «معجم علوم التربية» مفهوم القصد البيداغوجي كما يلي: (القصد من عملية التعليم والتعلم يستعمل مرادفاً للهدف، وقد يفيد هدفاً غير مصرح به). انظر في هذا الصدد: (معجم علوم التربية: مصطلحات البيداغوجيا والديداكتيك)، تأليف «عبداللطيف الفارابي، عبدالعزيز الفرداف، محمد أيت موحى، عبدالكريم غريب»، سلسلة علوم التربية 9-10، دار الخطابي للطباعة والنشر، مطبعة النجاح، ط 1، سنة 1994، ص: 168

(2) في إطار البحث عن العلاقة التي تتم بين التاريخ الرسمي والمقدرة السردية، لقد وظف «بول ريكور» Paul Ricoeur مفهوم المقصدية بالمعنى الظاهري «الهوسرلي»، وتعني عنده المقصدية التاريخية تلك العاية التوتيقية التي تصنع لخاصية التاريخية للتاريخ، وتدورها كي لا تتحل ويدور في اعراق الأخرى المأزيمه اسي يستمد منها المؤرخ الرسمي، كالإقتصاد والجغرافيه ولديها عرافيه وإتولوجيه وسوسولوجيا الأفكار والإيديولوجيات وغيرها. وتبرز مظاهر التقاطع بين الخاصية التاريخية المقصودة والخاصية السردية في التنظيم السردى أولاً، وفي شبه العقدة وشبه الشخصيات ثانياً، ثم في الزمن ثالثاً، خصوصاً من حيث البت، والإحالة. انظر في هذا الصدد كتابه: (Temps et récit, Tome I)، نشر Seuil سنة 1983 سلسلة Points ص: 321/318

(3) انظر «Didier Julia» في معجمها: (Dictionnaire de la philosophie)، نشر IMPRIMERIE Hénissey، سلسلة Larousse طبعة 1979، ص: 148/147.

(4) للمزيد من الاطلاع على هذا الاتجاه المنطقي، يمكن الرجوع إلى «بول ريكور» في كتابه: (Soi même comme un autre) نشر Seuil سنة 1990، سلسلة Points، وبخاصة الفصلين المتعلقين بـ «التحليل المفهومي للمقصدية» ص: 93/86، وأيضاً «دلالة الحدث وأتولوجية الواقعة» ص: 1083/93 وقد قدم عرضاً نقدياً لمفهوم المقصدية من خلال تصور الظاهراتي/ الوجودي.

(5) انظر «Tzvetan Todorov» في دراسته: Transformations discursives التي نشرها بالمعجم التالي: «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage» نشر Seuil سنة 1972، سلسلة Points ص: 370.



6) للمزيد من الاطلاع على رواد هذا الاتجاه وطبيعة المقصدية عندهم، يمكن الرجوع إلى «محمد مفتاح» في كتابه: (تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناسخ) نشر المركز الثقافي العربي، سنة 1985، خصوصاً المحور المتعلق بـ «كريس ومدرسته» ص: 164/165. كما يمكن الرجوع إلى «ستراوسن» في دراسته المعنونة بـ «الدلالة وقيمة الصدق» حيث قدم مقارنة مقدية عرض فيها الاختلاف بين الاتجاه التواصلي الذي يؤمن بالمقصدية والاتجاه الصوري الشكلي الذي يرفضها. فانتقد الاتجاه الأول وقدم اقتراحات بديلة عنه، ويمكن الرجوع إلى الكتاب الجماعي الذي وردت فيه هذه الدراسة، والمعنون بـ: (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث)، ترجمة وتعليق عبدالقادر قنيني، نشر إفريقيا الشرق سنة 2000، من الصفحة 77 إلى الصفحة 105.

7) انظر في هذا الصدد «Jean-Michel Adam» في كتابه: «Le récit»، وقد صدر عن سلسلة «que sais-je?» سنة 1984، ص: 107/105. كما أن «Dominique Maingueneau» قد أشار إلى مفهوم المقصدية التداولية، وعالجها من خلال مفهوم الانعكاس التلفظي الذي يقصد إليه التلطف ليعرض عمله التلظي على المرسل إليه انظر في هذا الصدد كتابه: Pragmatique pour le discours littéraire. نشر bordas سنة 1990 ص: 13.

8) انظر في هذا الصدد كتاب «Mikhail Bakhtin. Esthétique et théorie du roman» نشر Galimard سنة 1978 ويحده في الصفحة 176 إلى الصفحة 182.

9) يمكن الرجوع إلى «محمد مفتاح» في كتابه السابق «1985»، ص: 165.

10) يمكن الرجوع إلى «Pierre Van Den Heuvel» في كتابه: (PAROLE, MOT, SILENCE: pour une poétique de l'énonciation).

نشر Librairie José Corti سنة 1985، ص: 25. فقد قسمه إلى صمت إرادي وصمت غير إرادي. الأول يتحكم فيه عصر الوعي ويقصد إليه المبدع. ويتعلق بما لا يريد الكاتب قوله. وهو عبارة عن استراتيجية خطابية يخبر بها الكاتب ويوظفها عن قصد في خطابه. وينجلى من خلال عناصر الفراغ التي يتركها في خطابه، وتستلزم ملأها من قبل القارئ بما يتناسب وسياق تلفظها. أما الصمت غير الإرادي فهو يتعلق بما لا يستطيع الكاتب قوله في نصه. وتسهم في مقصدية عناصر أخرى مغايرة، صادرة هذه المرة عن اللاوعي أو ما قبل الوعي أو نصف الوعي. ويتشخص نصياً من خلال عناصر النقص التي يعجز بها النص وتحلق توتراً في عملية التواصل (كمظاهر الحبسة l'aphasie التي تجعل التواصل متوتراً أو متعدياً من خلال مختلف الاستيهامات والخطابات اللاوعية وغيرها) وللمزيد من التفصيل، انظر في نفس الكتاب المحور المتعلق بالصمت والمقصدية، من الصفحة 72 إلى الصفحة 82.

- (11) انظر « Gérard Genette » في كتابه: (L'uvre de l'art: la relation esthétique).  
نشر Seuil سنة 1997. ص: 17.
- (12) نفسه ص: 222.

\* \* \*

AL-BAYAN

الانزياح واللغة

الشعرية

عبدالرحيم أبطي

إن الرغبة في إنتاج معرفة بالنص الأدبي (ومنه النص الإبداعي الشعري)، موضوع القراءة، هي رغبة تتغيب على الدوام الشمولية والمنهجية الصارمة، كما تستلزم في وجه من وجوها المتعددة والمتبدلة اللاتهامية كلاماً يركز على اللغة؛ واللغة الشعرية على وجه الخصوص، ذلك أن البلاغة التقليدية حرصت منذ القديم على النمذجة والتععيد بالدرجة الأولى في متابعتها لسيرة التجربة الإبداعية؛ هادفة من وراء ذلك إلى تجاوز اللبس التأثري في تجلياتها البسيطة إلى الإبحار نحو فهم أكثر علمية للشعر والإيقاع؛ متوحية بذلك الدقة والموضوعية؛ فمنذ اليونان نجد أرسطو (في كتابيه: الخطابة، وفي الشعر)<sup>(1)</sup> يقدم جملة تصورات تسعى إلى الإحاطة بالخطاب وتصنيف مستوياته على نحو مبدئي، وفق ما يلي:

- أ - الموضوعات: الحجاج، الإقناع، التأثير... (Inventio).
- ب - ترتيب أجزاء الخطاب: الانسجام، التوافق... (Dispositio).
- ج - الأسلوب: البيان، الإنشاء... (Elocutio).
- د - التلفظ: الإنشاد، طرق الإلقاء... (Pronuntiatio).
- هـ - الاستظهار: الحفظ عن ظهر قلب... (Memoria).

هكذا، نستشف هوس البلاغة القديمة بالخطاب من محاولتها الدائبة نسج قواعد وقوانين له بغية الإقناع تقنية أو هاجساً نفعياً، وذلك من حب اهتمامها الكلي على الحجاجية والتأثير (Inventio) مع تفاوتات فيما يخص باقي المستويات الأخرى، وهو الأمر الذي خفت توجهه حد الانطفاء

مع الأسلوبية المعاصرة لانكبابها وشغفها بالبيان (Elocutio) بالدرجة الأولى، محاولة في ذلك الرد على السؤال الأساس: كيف نصنع خطاباً جميلاً؟ (Comment Faire un beau discours?).

من هنا فالحديث عن كيفية صياغة خطاب جميل هو حديث يستند في جوهره على اللغة الشعرية، مادام الشعر - حسب الباحث الفرنسي جان كوهن Jean Cohen ليس هو التعبير العادي عن عالم غير عادي، بل هو على العكس تماماً التعبير غير العادي عن عالم عادي، لهذا حاولت حلقة براغ (1929) أن تؤكد تميزه في إطاره اللغوي أو الواقع خارج اللساني Extra-Linguistique إذ «يجب تمييز اللغة في إطار دورها الاجتماعي بتتبع العلاقة الموحدة بينها وبين الواقع خارج اللغوي، فهي تتوفر إما على وظيفة التواصل بمعنى أنها موجهة نحو الدليل Signe نفسه»<sup>(2)</sup>.

هذا ما يفسر استحالة ترجمة لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة ومتميزة تنزاح عن غيرها من اللغات الأخرى: بومّة، أو عالمية... إلخ، مما يحدد استنادها، حسب رومان دكيسون Roman Jakobson في معرض حديثه عن الوظائف الست على دعائم ثلاث، نستعرضها كالتالي:

أ - المبدأ الأول: في اللغة الشعرية نجد النبر ينتقل من الخطاب الذي نرغب في توصيله إلى مادة الخطاب، بمعنى أنه ينتقل من المدلول إلى الدليل.

ب - المبدأ الثاني: ويتحدد في الإيقاع الذي ينظم حركية النص الشعري، والذي تساهم فيه مجموعة من التشكلات الصوتية التي تحاول بعث نسق من التعدادلات الصوتية (التوازي الصوتي الذي يمكن أن يتجاوز ما هو صوتي إلى الصرف والتركيب...).

ج - المبدأ الثالث: هناك خاصية نوعية للغة الشعرية تتبين في نبرها لما يُسمى بعنصري التنازع والإفساد، أي هذا الانتقال من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية التي تعتبر قطعاً أو تقاطعاً للغة المألوفة<sup>(3)</sup>.

لهذه الأسباب كلها تبدو لغة الشعر (والأدب بشكل عام) لغة مشوشة Langage Parasite لمحاولتها الدائبة من دون انقطاع خرق الأنظمة المألوفة، وتحويرها هذا هو الذي يحقق لها تلك الغرابة Etrangit الشعرية المنشودة عبر انزياحات أبعد ما تكون عن التواصل العادي أو الجمالية المفتعلة، إذ « (التوصيل) غاية النظام اللغوي العادي، و (التجميل) دخیل على النظام اللغوي العادي، وعلى النظام اللغوي الشعري. أما (التشكيل) فمهمة الشاعر وهمه وسيله إلى الجمال »<sup>(4)</sup>.

هكذا، إذن يتيسر لنا وضوح الرؤية إلى الإبداع الشعري لا باعتباره انزياحات مجانية وعشبية بل من حيث هو خروقات محكومة حتى النخاع بعودة ذات أهمية قصوى وجوهرية بسد إليها دحل التلقي عبر التفسير والتأويل، وهذا ما بخول للشعر الحق السلامة من التردّي في هاوية اللامعقول والاعتباطية القصوى، وبالتالي يعطي المصادقية للإستعمال الخاص والمتميز للغة في الأدب والشعر لغة ليست « مجرد مادة هامة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، وكذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية »<sup>(5)</sup>... لهذا يستوجب الحديث من الباحث في مسألة الانزياح وقضاياها، بشكل أو بآخر، النظرة المتأملّة إلى اللغة الشعرية في لانهايتها وانفلاتها المستديم من قبضة المعيارية والتقييد الصارمين بعيداً عن أي ثبات وأهم أو يقينية مضللة كتلك التي يستشعرها ، في كثير من الحالات، الناظر إلى الدرس البلاغي التقليدي... أيضاً نشير، في هذا الصدد، إلى مدى انتشارية مفهوم الانزياح، وتجاوزه المراءوغ العجيب والدائم داخل القصيدة (أو النص الأدبي)

ككل) لمستوى واحد (صوتياً كان، أو صرفياً تركيبياً، أو معجمياً دلالياً إلخ...) إلى مستويات شتى لها من الحضور داخل الإبداع الأدبي تشابك العلاقات واندغام أطرافها، ومن التفاعلات الحركية الوثابة والحيوية المتناسلة، وهذا ما عبر عنه بول فاليري Paul Valéry بمفهومه الخاص، إذ يقول: «إن العدوى في الجو الشعري لا تقوم على الفكرة»، إذ يتجاوز الأمر هنا الدلالة إلى آفاق أرحب، وبهذا تصير «القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدث عنها الشاعر الفرنسي أ. رامبو A. Rimbaud، تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعمالية للغة»<sup>(6)</sup>؛ إنها القصيدة بكل شعريتها تتخطى فاشية اللغة وقمعها مما لكتنها حسب فاليري P. Valéry من تجاوز أحادية المشي في النثر إلى ازدواجية المشي والرقص (معاً) التي نعاينها بشغف وشهوة في العمل الشعري، وبهذا... يبقى الشاعر، كما صرح رامبو A. Rimbaud ذات مرة، ذلك العابر الهائل .

## الانزياح: أحادية المفهوم وتعددية المصطلح

يقابل مفهوم الانزياح L'écart (باعتباره مصطلحاً فرنسياً أساساً) مجموع مصطلحات أخرى مثل: الانحراف Diviation، والمنافرة Impertinence، والغرابة L'étrangité إلخ... وهو ما يطلق عليه الباحث الفرنسي جان مولينو Jean Molino «عائلة الانزياح»<sup>(7)</sup>. أما في الدرس البلاغي العربي ممثلاً في شخص عبدالقاهر الجرجاني فنجد لفظاً دقيقاً هو: العدول، وإذ تبقى هذه المصطلحات وغيرها (المجاز مثلاً) ذات مدلول/ مداليل مشتركة مع بعض التحويرات أو التفسيرات الطفيفة فإنها تؤكد بكل ما لها من عمق واهتمام ظاهر حرصها على مقارنة اللغة الشعرية باعتبارها حدثاً أسلوبياً متميزاً يفارق الواقع اللغوي «الأصل»، ويجسد

الخروج عن نظامه المعهود ليؤسس صرحه اللغوي الخاص بعيداً عن الحيادية والمعبارية التي تسم اللغة العلمية وتقترن بنثرية خطابها على سبيل المثال، أو التي يشترطها التواصل، ويستند عليها التلقي المباشر في سائر اللغات اليومية «العادية» الأخرى... من هنا تؤسس اللغة الشعرية حضورها المتأرجح - حسب جان كوهن Jean Cohen بين قطبي: اللغة الخالصة الصحة (اللغة العلمية)، وقطب اللغة غير المعقولة (العدد ثلاثة يبيض مثلاً)<sup>(8)</sup>، على اعتبار أن القطب الأول يمتلك معنى فيما يفتقده القطب الثاني إذ لا معنى له... لهذا غالباً ما توسم لغة الشعر بالشذوذ anomalie، والابتكار Innovation، والإبداعية Créativité إلخ... بل إن كوهن يصرّ، في هذا الصدد، على أن «الخطاب المؤسكب» هنا يحمل معه نوعاً من العلة أو السلب في مقارنته باللغات الأخرى، واللغة العلمية على وجه التحديد. وهو ما يجعل من الشعرية خرقاً وانزياحاً عن معيار هو قانون اللغة، إذ كل صورة تحرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن الانزياح لا تتحقق شعريته، حسب الباحث، إلا إذا كان مشروطاً بقانون يجعله محتلفاً عن غير المعقول، إنه الهدم قصد البناء، والمنافرة بغية الملازمة، وهذا ما يبرر ارتياب جان كوهن Jean Cohen من عبارات تبالغ في الغموض مما يجعلها تضيق في سبيل ذلك المعنى، وحتى وإن تم التقاطه فإن الكشف عنه لا يحدث إلا بطريقة ذاتية، وهو ما دفع به إلى الإعلان صراحة عن عدم اطمئنانه الكامل إلى أعمال بعض الشعراء السوريين أمثال: أندري بروتون Andre Breton لتوسلهم اعتبارية الصورة في حدها الأقصى مما يجعل من أعمالهم هذه مجانبية للشعر، إذ تصل انزياحاتها درجة غير المعقول (كما هو الحال في المثال التالي: محارُ السينغال يأكل الحبز الثلاثي الأتوان)<sup>(9)</sup>، مما يجعل القارئ محاصراً بصعوبة الفهم، وبالتالي مستشعراً عسر التأويل وعنت القبض على زئبقية دلالاته.



## الانزياح: الواقع الأصل والواقع العرضي

يبقى إذن الحديث في عموميته عن الانزياح باعتباره مفهوماً ومصطلحاً صعباً للغاية، نظراً لافتقاده الثبات والاستقرار اللازمين لا من حيث التصور النظري فقط، بل وكذلك التعرف على حدود اشتغالاته أيضاً، ثم إن أمر ترجمته بظل منالاً عسيراً ومتأبياً.... وهذا ما جعل باحثاً في الأسلوب والأسلوبية كعبد السلام المسدي يصرّح بعدم رضا عدد كبير من المشتغلين باللسانيات والأسلوبية عنه، بل إن بعضهم لا يكتفي بإظهار امتعاضه منه فقط متجاوزاً ذلك إلى اقتراح تسميات واصطلاحات بديلة عنه، وإن كانت أغلب هذه الاقتراحات المقدمة تنقسم في مجملها نقطتي الانطلاق والوصول: الانزياح عن، والانزياح بـ أو إلى: الواقع الأصل والواقع العرضي إلخ... يصف الباحث عبد السلام المسدي ذلك كله، وفق الترتيب التالي:

### أ - المصطلحات المعبرُ بها عن «الواقع الأصل»:

L'usage ordinaire	* الاستعمال الدارج
L'usage habituel	الاستعمال المألوف
L'expression simple	التعبير البسيط
L'expression commune	التعبير الشائع
Fontanier	فونتانيي
Le parler individuel	* الكلام الفردي
Bally	بالي
L'état neutre	* الوضع الحيادي
le degré Zéro	الدرجة الصفر

Marouzeau	ماروزو
Le norme générale	* النمط العام
L'usage mormale	الاستعمال العادي
Spitzer	سبيتزر
L'usage courant	* الاستعمال السائر
Wellek et Warren	ويليك ووارن
L'usage moyen	* الاستعمال المتوسط
Starobinski	ستاروبينسكي
Les normes du langage	* السنن اللغوية
Todorov	تودوروف
Le discours naïf	* الخطاب الساذج
La parole innocente	العبارة البريئة
Le groupe "mu"	جماعة «مو»
La norme	* النمط
Riffaterre	ريفاتير
L'usage - norme	* الاستعمال النمط
Delas	دولاس
ب - الدوال المعبرة عن «الواقع العرضي»:	
L'écart	* الانزياح
L'abus	التجاوز

Valéry	فاليري
La déviation	* الانحراف
Spitzer	سبيتزر
La distorsion	* الاختلال
Wellek et Warren	ويليك ووارن
La Subversion	* الإطاحة
Peytard	بايتارد
L'infraction	* المخالفة
Thiry	تيري
Le scandale	* الشناعة
Bathes	باث
Le viol	* الانتهاك
Cohen	كوهن
La violation des normes	* خرق السنن
L'incorrection	* اللحن
Tpdorov	تدوروف
La transgression	* العصيان
Aragon	أراغون
L'alteration	* التحريف
Le groupe "mu"	جماعة «مو»

## الانزياح: بين اختلاف التصورات ولانتهائية دلالات المفهوم

تجلبو بوضوح هذه الظفرة الاصطلاحية المشار إليها هنا ، على تنوعها وتعددتها نسبية مفهومي: الواقع اللغوي «النفعي» من جهة، والواقع «المكرس» من جهة ثانية، على اعتبار أن الانزياح ينتمي إلى الطرف الثاني (أي الواقع اللغوي المكرس) كما يسجل في هذا الصدد اختلاف زوايا الرؤيا التي ينظر منها هؤلاء المنظرون إليه (أي مفهوم الانزياح) نتيجة اختلاف وتعدد مواضعاتهم وقناعاتهم الثقافية والتاريخية والسوسيولوجية. وهو ما يفسر قدرة التعبير اللغوي الشعري المتزاح الذي يحمل في جوهره وذاته الاختلاف والتعدد وإصراره الدائم على نفس المتواضع عليه من الاتصالات اللغوية المراعية للقوانين والقواعد المعهود اتباعها في القول العادي، وبجسده المتنوي والمقصود هذا يؤكد تميزه وجديته عن غيره من أنواع العراب اللغوية الأخرى: تلك التي غالباً ما تنعت بالمعيار أو القاعدة... وإذا كان الدارسون لمفهوم الانزياح وقضاياه باعتباره أساس كينونة وماهية الخطاب الشعري الجوهرية يتفقون، إلى حد بعيد، حول هذه المسألة فإن الأمر على النقيض من ذلك تماماً فيما يخص تعيين اللغة التي يتم إدراجها معياراً أو قاعدة (اللغة العادية، اليومية، العلمية، النشر إلخ...) وهو ما أثار كثيراً من اللفظ وأسأل مزيداً من الحسبر، فجان كوهن Jean Cohen مثلاً يميز، في كتابه «بنية اللغة الشعرية»، من منظور الاختلاف والمغايرة بين النشر والشعر، بينما يخالفه تودوروف Todorov الرأي، إذ يؤكد أن كوهن: «ينظر إلى الشعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته... وأنه يميل إلى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النشر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة»، ويضيف تودوروف معلقاً: «من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النشر، إذ إن الشعر والنشر يمتلكان أيضاً نصيباً مشتركاً هو الأدب»<sup>(11)</sup>.

أما الباحث العربي كمال أبو ديب، في كتابه «في الشعرية»، فقد ربط مفهوم الانزياح بما سماه (إحداث «الفجوة: مسافة التوتر») داخل النص الشعري، ويبدو أن هذا التصور يكاد يكون قريباً إلى حد ما من نظيره لدى رومان ياكوبسن R. Jakobson، والذي سبق له أن أكد وجود «خيبة انتظار» وما تمت به من علاقة مفهوم الانزياح؛ من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه، هذا «الانتظار» الذي يخيب (= أو المخيب) L'attente déçue أو الانتظار المكبوت L'attente Frustrée إن صحت العبارة من الإنجليزية إلى الفرنسية ناتج بالأساس عن كثافة / تكاثف السمات الأسلوبية داخل العمل الشعري في اتصالها بالتوزيع أي بالعلاقات الركنية (في قوله تعالى «**فريقاً كذبتم وفريقاً تقتلون**» - الآية). أو بالإختيار أي بالعلاقات الاستبدالية (كقول الشاعر: والعين تختلس السماع...) (12). أما **كور الذي سبقت الإشارة إلى موقعته الخطاب الشعري المتزاح بين الشر العلمي واللغة اللامعقولة** - والذي هو في جوهره «خطأ مقصود» - فسرر انتهاكه للمعيار والقاعدة حصراً بذلك مجال هذا الضرب من الممارسة اللغوية في ثلاث مستويات. المستوى النحوي، والمستوى اللاتحوي (Agrammatical)، وأخيراً المستوى المرفوض.... إذ يمثل المستوى الثاني، حسب تودوروف Todorov، في كتابه «الأدب والدلالة» Litterature et Signification، أساس مبدأ الانزياح الذي يعرفه بأنه «لحن مبرر»، ذاك المستوى الذي ما كان يحتاج له الوجود لو أن اللغة الأدبية (الإنشائية) احتفظت بتطبيقاتها الكلية للأشكال النحوية الأولى، وهو ما يبرر في نظره تمثيل هذا المستوى (أي الثاني) لأريحية اللغة في كل ما يسع أن يتصرف فيه (13)، بينما يحدد جان مولينو Jean Molino خصائص اللغة الشعرية في ثلاث نقاط أساسية، هي: حركية (صور) الانزياح أولاً، ثم تعارضات Les Contraintes البنية الوزنية والإيقاعية للشعر ثانياً. وأخيراً التنازعات التي تطرح بين التنظيم اللسني والتنظيم

الوزني الإيقاعي<sup>(14)</sup>، ولا يفوته في هذا الإطار أن يصرّح بتميز الانزياح عما عداه بمظهره المزدوج (على المستويين الركني والاختياري) .. من خلال خروجه عن المعيارية، وهذا لا يعني على الإطلاق وجود نوع من التكلف أو الصنعة يسم لغة الشعر أو يطبعها بطابعه، إذ إن قياس الانزياح في علاقته بالبساطة، حسب جان موليно دائماً، يتم انطلاقاً من معيار الكلام الذي يتصف بالحداثة، أو على الأصح عن طريق النمط الحيادي للتعبير، وهو بذلك ينظر إلى الانزياح من زاوية البلاغة الغربية في علاقته بالبيان Elocution واضعاً نصب عينيه وقتئذ الخواص الكلية للخطاب، وارتباط ظواهر بعضها ببعض عبر علاقات وترابطات متواشجة ومتبادلة<sup>(15)</sup>، وهذا ما يتفق بشكل أو بآخر مع التصور الشمولي للاستعارة الواسعة الأرجاء والظلال لدى جان كوهن Jean Cohen، إذ كل انزياح لتحقيق اللغة الشعرية مهما كان شكله أو **مستواه وكيفما** كنت صورته هو في حد ذاته **تجمل** ما للاستعارة، «إد كل الصور، وفي أي مستوى تتحقق وتتم الاستعارة، إن المنافرة والقافية هي مجرد لحظة أولى ضمن ميكانيزم تتشكل فيه الاستعارة اللحظة الثانية»<sup>(16)</sup>، وغير بعيد عن التصور الشكلي الروسي للانزياح والشعرية عامة (وهو ما ترهص به كتابات فردناند دوسوسير F. De Saussure بصدد النسق أو فيما عُرف لاحقاً بمصطلح البنية ككل)، يرى الباحث كمال أبو ديب أن الشعرية «خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سميتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية... للشعرية ومؤثر على وجودها»<sup>(17)</sup>، قد يبدو هذا الكلام عن الشعرية وارتباطها بمفهومي العلائقية والكلية بعيداً إلى حد ما عن مبدأ الانزياح إلا أنه سرعان ما يثبت العكس تماماً بالرجوع المدقق إلى

الباحث ميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre الذي لا يخرج بدوره في إطار محاولته تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح، وإن بدا إيماءه بغير ذلك؛ فهو إذ يدقق ملياً النظر في مفهومه يرى «بأنه يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر»<sup>(18)</sup>، وهو ما يبرر حرصه على تدارك بعض الهفوات ومكامن القصور التي اعترت مدارسة مفهوم الانزياح باعتباره مقياساً عملياً، بعضها يتعلق بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير (أو ما يصطلح عليه بالمعيار أو القاعدة)، وبعضها الآخر له علاقة بنسبية استثمار هذا المفهوم، وعدم تمكنه الدارس من الوصول إلى مقياس موضوعي صحيح، لهذه الأسباب جميعها يقترح م. ريفاتير M. Riffaterre «تعويض مفهوم الاستعمال بما يسميه السياق الأسلوبي، فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطاً بهيكل النص المدروس، معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هي نفسها مستويين اثنين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده»<sup>(19)</sup>، بهذا نفرد هذا الباحث عن غيره من حيث تماسك تصورهِ للموضوع، إذ إن الانزياح لديه لا يمكن تحقيقه فعلياً إلا داخل سياق ما، مادام الإقرار بصعوبة تحديد النمط - اللغة العادية وتعريفها واجباً كما أن «تعريف الأسلوب الأدبي إنطلاقاً من النمط اللسني هو الآخر يثير مصاعب تطبيقية عندما يتعلق الأمر بالقيام بتحليل الأسلوب»<sup>(20)</sup>، لهذا يبقى السياق وحده الكفيل بلعب دور أساس في تبيين بعض العناصر وإهمال أخرى لاعتباره نموذجاً لسناً مقطوعاً عبر عنصر متوقع Imprévisible الأمر الذي ينتج عنه إحساس بالتضاد داخل السياق، وهذا ما يفسر بدوره أن القيمة الأسلوبية لهذا التضاد القائم لا تختزل أو ينظر إليها على الأصح كعنصر تفكيكي، بل فيما ينشأ من علاقات لاحمة بين العنصرين المتصادمين (أو المتصادمين)؛ إذ ليست هناك قيمة أسلوبية في اشتراكهما وتفاعلهما معاً في نص ما»<sup>(21)</sup>.

أما الناقدة بمنى العيد فتعرّف الانزياح بكونه « يعني البعد عن مطابقة القول للموجودات. مثل هذا البعد له أغماطه الأسلوبية التي تتحدد كأغماط غير مباشرة. هذه أغماط تستعين بأدوات لغوية عدة مثل الاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل... إلخ وغير ذلك مما يدخل في عالم المعاني والمجاز والبلاغة»، ولا ينسي هذا التعريف الناقدة من أن تؤكد على وجود جذور المفهوم الانزياح في تراثنا الأدبي والبلاغي العربي، وهو ما عبر عنه قديماً بـ (توليد المعاني)، وإن كانت تضيف، في هذا الصدد، باللاح وحرارة بالغين من مرجعية نظرية باختينية (= نسبة إلى ميخائيل باختين Michael Bakhtine) أن الانزياح ليس مجرد تنوع على المعنى، بل «... يطل رؤية الشاعر المختلفة لعالمنا الواحد. أي أنه يخص نظرية الشعر... من هنا التأكيد على الاختلاف، الذي هو اختلاف مرتبط بالنظر إلى العالم، أو رؤية ما له، أي بوعي م ينهض في هذا الفضاء اللغوي الذي هو فضاء العلامات الكون المراح»<sup>(22)</sup>.

هكذا يحاور الانزياح داخل النص الشعري ويشمل علاماته مثلما يشتغل خارجه، إذ لا يتحقق بالاستعارة أو أية صياغة (صورة) مجازية أخرى فقط، بل يتجاوز ذلك إلى مستوى الوعي والإيديولوجيا مادامت اللغة حقلاً أو كون العلامات بما هي فضاء إيديولوجي منزاح، والصياغات المجازية تُمارس في هذا الكون؛ إنها بمثابة تقنيات لصياغة رؤية ما، أو بعبارة أكثر عمقاً وتركيزاً «الشعر هو زاوية رؤية مختلفة لكن تقال شعرياً»<sup>(23)</sup>.

هكذا، يبقى الاختلاف أساس مفهوم الانزياح وجوهره الرئيس، وهو موضوع البحث الذي حاولت تعميق حدوده جماعة «مو» Groupe "Mu" في كتابها «البلاغة العامة» Larethorique générale لكن هذه المرة من وجهة نظر أساسية بحثية، إذ رأت أن هناك جملة من التقديرات الطريفة، أهمها «أن الانزياح ضرب من الاصطلاح يقوم على الباث والمتقبل، ولكنه



اصطلاح لا يطرد، وبذلك يتميز عن اصطلاح المواضعات اللغوية الأولى، فهو تواضع جديد، لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين» (24).

من هنا يخلص عبدالسلام المسدي إلى أن الانزياح، كواقع لغوي عرضي ينزاح عن أصله الأول، مدامت الظاهرة اللغوية ككل مصب جدولين، أو هي على الأصح نقطة تقاطع محورين: أولهما الجدول النفعي وهو الجدول الخادم، وثانيهما هو الجدول المخدم إذ محوره الجدول الطارئ، «وهذان المظهران كلاهما واقع لغوي وأولهما متنازل Descendant، ويمثل «قضية thèse» الوجود اللغوي كتجسيد لخصوصية الحيوان الناطق، والثاني متعال ascendant، ويمثل «نقيضة Antithèse» ذلك الموجود، فإن سلمنا بهذه المصادرة (الفرضية) تسنى لنا أن نقرر ما يميز الخطاب الأدبي هو كونه تأليفاً Synthèse لحدوثي القضايا والتناقض في الظاهرة اللغوية» (25).

## الانزياح: بعض صوره وأشكاله

يناقش الباحث الفرنسي جان مولينو Jean Molino، في كتابه «مدخل إلى تحليل الشعر» Introduction à l'analyse de la poésie قضايا الانزياح هذه انطلاقاً من رصده لمستويي: الاستبدال والتركيب داخل اللغة المنزاحة (الشعرية)،... ويقدم في هذا الصدد مثالين للدراسة والتحليل: أولهما يتعلق بوصف القمر على سبيل المجاز (نجم الليالي L'astre de nuit)، أما الثاني فيرتبط بعبارة رجل غاضب مستفهم على النحو التالي: (لا، لكن، ماذا تعتقد؟ Qu'est - ce - que tu crois?) حيث يتم تضعيف الاستفهامات المتتابعة ضمن الكلام المستفهم به، مما يحدث مجموعة من التغييرات على مستوى التركيب، بعدها يخلص الباحث إلى التمييز بين مستويين من الانزياح: أولهما الانزياح

البلاغي ويتضمن أنواعاً شتى من الحذف Les effacements تتوزع بدورها إلى قسمين: يصطلح على تسمية القسم الأول منها بـ «صور البناء» عن طريق التضمن، وأخرى تتم عن طريق الاستبدال.

أما المستوى الثاني من الانزياح فيسمه الباحث بالانزياح الإنشائي، ويتضمن هو الآخر بدوره صوراً شتى، وهو ما يعرف بـ (المجاوزات الشعرية)، يحددها كالتالي :

أ - إضافة عنصر جديد إلى التركيب (adjectio).

ب - حذف عنصر من التركيب (detractio).

ج - قلب نظام العناصر داخل التركيب (transmutatio).

د - التأليف بين حزينين، الأول والثاني (أي الإضافة والحذف) (Immutatio) (26).

من هنا تبدو الإشارة واضحة إلى أن هذا الانزياح الإنشائي يشير مشاكل عدة عند التحليل؛ ذلك أن معرفة نظام الكلمات (التركيب) بمراعاة الحرية المحددة، بل وحتى اللانهائية عند استعمال النظام أحياناً، كل ذلك يبقى في معظم الحالات أمراً نسبياً، ففي اللغة العربية مثلاً بإمكاننا أن نميز بين جملة فعلية وأخرى اسمية، إلا أن هذين النوعين المحددين من الجمل إذ يوهنا في البداية بمحدوديته سرعان ما يطرح تشعّبات أو تفرعات شتى يلمسها الناظر المتأمل في تركيب القول (خاصة الشعري منه)، نوضح بعضاً من ذلك فيما يلي:

أ - الجملة الفعلية: فعل + فاعل + مفعول / فعل + فاعل



ب - الجملة الاسمية: مبتدأ + خبر / صفة + موصوف

ما ينبغي ملاحظته هنا أن الجملة في اللغة العربية تتبنى نظاماً مغايراً (بشكل أو بآخر) عن نظيرتها في اللغة الفرنسية (ناهيك عن باقي اللغات الأخرى ومن بينها الإنجليزية مثلاً) وهذا ما يسلمنا بدوره إلى الحديث عن أنواع القلب التعبيرية في اللغة الشعرية... والتي يحددها جان مولينو Jean Molino (من خلال دراسته لنظام / تركيب الجملة في اللغة الفرنسية بالطبع)، في مستويين:

أ - قلب النظام العادي لكلمتين متتابعتين (فجأة وبشكل مباغت)، حيث إن اللاحق يسبق ما يلحق عليه أي السابق على غير المعتاد، وهذا ما يصطلح عليه في البلاغة الغربية بـ *anastrophe*.

ب - الفصل بين كلمتين موحدتين (من الوجهة التركيبية)، وذلك عبر إدراج كلمة أو مجموع كلمات لا تنتمي إلى الموقع الذي وضعت فيه، (وهذا ما يقترب بشكل كبير مع جملة الاعتراض في النحو العربي)، وهذا ما يعرف في البلاغة الغربية باسم *Hyperpate*<sup>(27)</sup>.

نسجل في هذا الصدد أهمية العمق والرصانة التي عالج بهما الباحث جان مولينو مفهوم الانزياح من حيث متابعته لأنواع القلب *Les inversions* التي تضم التركيب أو نظام اللغة الشعرية (في الفرنسية أساساً)، من منظور البلاغة الغربية والأسلوبية المعاصرة على وجه العموم (القلب، العكس، التبديل)، ذلك لأنه تم اعتبارها العلامة الجوهرية، في نظره، التي تميز الشعر عن غيره من اللغات الأخرى، وهنا يبدو الاحتراس والحذر لازمين عند الرغبة في تطبيق هذه المفاهيم والإشارات النظرية على نظام اللغة الشعرية وتركيبها في العربية، لأن هناك ثمة خصوصيات وفروقات يلزم أخذها بعين الاعتبار عند الانتقال من اللغة الفرنسية إلى غيرها من اللغات الأخرى إذ تختلف صور هذا النوع من (الإجازات

الشعرية) وطرائق توظيفها، وبالتالي دلالاتها من لغة إلى لغة أخرى، فضلاً عن السياق الواردة فيه، وإن كانت البلاغة العربية أثرى وأغنى من نظيرتها الغربية في هذا المجال.

أما جان كوهن Jean Cohen في كتابه المشار إليه من قبل «بنية اللغة الشعرية» Structure du langage poétique فيجعل من جوهر نظرية الانزياح صلب عمله، لهذا فهو يعمل على توسيع مجال اشتغاله، طامحاً من وراء ذلك إلى تجديد البلاغة الغربية القديمة، بل وإنجاز الخطوة الثانية التي وقفت عندها هذه البلاغة لحظة اقتصرها على التصنيف دون أن تكلف نفسها عناء البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة: القافية، الاستعارة، التقديم والتأخير إلخ...<sup>(28)</sup>، ويلخص مترجماً الكتاب إلى العربية محمد الولي ومحمد العمري في المقدمة المركزة التي خصّها بهذا العمل (= الكتاب المترجم) أهم مظاهر الانزياح التي تناولها صاحبه، وإذ ننقل هنا فقرة كاملة من هذه المقدمة على الرغم من طولها فمرد ذلك أساساً إلى مدى أهميتها الشديدة... عموماً تتحدد مظاهر الانزياح لدى كوهن فيما يلي:

« 1 - تنعي اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.

2 - وتعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع: احتلاف الوقفة الدلالية والنظمية.

3 - تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب

مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4 - تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ «السماء ميتة».

5 - تحدد اللغة الأشياء وتعرفها اعتماداً على صفات تفرق بين الأنواع وتميزها عن أجناسه، ويتجه الشعراء اتجاهاً يخرق هذه القاعدة فيعكف النوع ويميزه بالصفات التي تختص بالجنس مثل «الفيلة الحرشاء»، فالحرشة لا تضيف شيئاً لأنها صفة عامة لجنس الفيلة.

6 - تحدد اللغة العادية الأشياء أحياناً بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليتها في التحديد، فالضمير (أنا) يحيل على شخص بعينه في المقام، في حين أن (أنا) في قول الشاعر (أنا الغموم) بعيداً عن المقام تفقد هذه الفعالية... إلخ<sup>(29)</sup>.

## الانزياح: بين الشاعر واللغة الشعرية

إن الثابت هنا هو مفهوم الانزياح وجوداً وكميئونة في علاقته المشيمية باللغة الشعرية طبعاً بينما تبقى صورته على النقيض تماماً متنوعة الأشكال، متعددة بل ولانهائية تختلف من لغة إلى أخرى، ومن شاعر إلى شاعر ثانٍ بل ومن نص شعري إبداعى إلى نص آخر للشاعر نفسه، وهكذا من فترة تاريخية إلى أخرى إلخ... ذلك أن اللغة، من أجل أن تصبح مادة الفن عرّيت أولاً من مشابقتها للغة الحياة اليومية<sup>(30)</sup>، إذ اللحظة التي يتوقف فيها الأدب (بما الشعر وعلى وجه راقى التخصصية) عن نفي

الألفة والتماس التغريب لغة ورؤية ورؤيا فذاك إعلان منه عن توقف دورته الدموية، وكما يصرح موكاروفسكي: «إن اللغة الشعرية دائماً تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، ومن علاقة اللغة بالواقع، وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلامة اللغوية وتكشف إمكانيات جديدة لاستخدامها»<sup>(31)</sup>، مما يثبت مرة أخرى محدودية هذه اللغة وقصورها أيضاً عن الاستجابة لحاجات الإنسان (بما في ذلك الشاعر) المتجددة واللاتهائية في إعادة التوازن الذي يفقده هذا اللون، وما «الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معاً»<sup>(32)</sup>، بل وكما يصرّح أدونيس: «إن التقنين والتععيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلاقه تظل في توهج وتجدد ونعاس، ونظل في حركية وتفجر، إنها دائماً بشكل من أشكال اختراق التقنين والتععيد»<sup>(33)</sup>.

ARCHIVE

## الهوامش

- 1) انظر: أرسطو طاليس: فن الشعر - ترجمة وشرح وتحقيق: عبدالرحمن بدوي - ص/ 53-54 دار الثقافة، بيروت.
- أرسطو طاليس الخطابة - الترجمة العربية القديمة - تحقيق: عبدالرحمن بدوي - ص. 20 - دار القلم - بيروت/ 1975.
- 2) Jean Molino et Joëlle Gardes Tamine: Introduction à l'analyse de la poésie., I: Vers et Figures, p. 91 - 92, 2<sup>ém</sup> édition, P.U F. Avn1, 1982
- 3) Ibid, p. 92.
- 4) عبدالمنعم نليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي - ص: 82 - منشورات عبون المقالات - البيضاء - الطبعة: 1987/2.
- 5) رنييه ويليك وأوسى وارس - نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي - مراجعة: د. حسام الخطيب - ص: 21 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة: 2 (بدون تاريخ).
- 6) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية - ترجمة: محمد الولي ومحمد الممري - ص: 113 - دار توبقال للنشر - البيضاء - الطبعة: 1986/2.
- 7) Molino, Ibid, p: 129.
- 8) كوهن: م.ن. ص: 6.
- 9) كوهن: م.ن. ص: 6-7.
- 10) د. عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب - ص: 99، 100، 101 - الدار العربية للكتاب - الطبعة: 1982/2.
- 11) كمال أبو ديب: في الشعرية - ص: 17 - مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت - الطبعة: 1987/1
- 12) المسدي: م.ن. ص: 163.
- 13) المسدي: م.ن. ص: 103
- 14) Molino, Ibid - P: 97.

15) Molino, Ibid - P: 129 - 130.

16) كوهن: م.ن. ص: 190.

17) أبو ديب: م.ن. ص: 14

18) المسدي: م.ن. ص: 103.

19) المسدي: م.ن. ص: 104.

20) عبدالله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد ج: 1 - ص: 33 - مشورات عيون المقالات - البيضاء - الطبعة: 1987/1.

21) راجع: م.ن. ص: 33-34.

22) د. منى العيد: في القول الشعري - ص 20 - دار توفال للنشر - البيضاء - الطبعة: 1987/1.

23) العيد: م.ن. ص: 20.

24) المسدي: م.ن. ص: 105

25) المسدي: م.ن. ص: 105-106

26) Molino, Ibid - P: 131

27) Molino, Ibid - P: 136.

28) كوهن: م.ن. ص: 5.

29) كوهن: م.ن. ص: 7.

30) أبو ديب: م.ن. ص: 127.

31) أبو ديب: م.ن. ص: 74.

32) المسدي: م.ن. ص: 106.

33) أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية - ص 31 - دار الآداب - الطبعة: 1985/1.

\*\*\*



# البعد الإيديولوجي في الرواية العربية

حلام الجيلالي

وجدت السرديات خلال العقود الأخيرة في الساحة العربية اهتماماً متزايداً؛ سواء من حيث تطور تقنيات السرد (narration)، وتراكم الإنتاج الروائي والقصصي، أم من حيث الدراسات والقراءات النقدية، وياتت السرديات تحتل حيزاً مهماً في المكتبة العربية والعالمية، وبخاصة مع ظهور نخبة من الروائيين العرب العالين من أقران حنا مينا، والطبيب صالح، ولحبيب محفوظ، وغسان كنفاني، وجبرا إبراهيم جبرا، وغادة السمان، وأحلام مستغانمي ورجاء عالم وغيرهم، فمن أثرى الخطاب الروائي العربي بأساليب حديثة وتقنيات متميزة ومضامين مبتكرة. فبالإضافة إلى أي صدى استنطع هؤلاء أن يمثلوا السرديات العربية المعاصرة، في قيمها الفنية، وأبعادها الحضارية، عربياً وعالمياً وإنسانياً؟

وضمن هذا الطرح، تأتي دراسة للبعد الإيديولوجي في الرواية العربية، متخذين رواية اللاز<sup>(1)</sup> للظاهر وطار<sup>(2)</sup> نموذجاً لتحليل هذا التوجه السردية، على مستوى المعمار الفني لبنية الرواية، وصولاً إلى البعد الحضاري والإيديولوجي لأطروحة الكاتب. وتندرج رواية اللاز في إطار الإنجازات السردية الهادفة، وتدخل ضمن الإبداعات العربية ذات التوجهات الفنية الجديدة للرواية العربية المعاصرة، بما تعتمد من آليات وتقنيات حديثة في النسيج السردية؛ كالتماهي في لعبة الزمن الثلاثي الأبعاد؛ الزمن الوجودي والزمن الروائي والزمن اللساني، وتشاكيل الأحداث في الرؤية السردية لنمو الشخصيات، وما تطرحه من حمولة حضارية وفكرية لمضامين مقصدية الخطاب.

## في فضاء الرواية:

تطرح رواية اللاز عدداً من القضايا الاجتماعية والسياسية والأدبولوجية، وتتخذ لها موضوع الثورة التحريرية الجزائرية في الخمسينات من القرن العشرين منطاً لتشكيل الأحداث؛ فتقتطف صوراً من مشاهد الثورة التحريرية في أوج اشتعالها، لترصد أحداثها في معاشة واقعية تنظيمياً وتنفيذاً وسرداً للأحداث والعلاقات التي ينتظم تحتها لواء أعضاء جبهة التحرير الوطني لتحقيق هدف سام يتمثل في تحرير الجزائر من الاستعمار الفرنسي، ويندس خلف ذلك هاجس إيديولوجي يعلن عن نفسه ضمن النسيج السردى. ويقوم الصراع الدرامى في الرواية بين ثلاثة أقطاب: الاستعمار الفرنسى بآلته العسكرية الذي يظال الشعب الجزائري تشريداً وتعذيباً وقتلاً، ويسعى إلى سلب أراضيه وطمس هويته وانتزاع كرامته وساداته الوطنية، في مقابل الشعب الجزائري - ممثلاً في وحدات جيش جبهة التحرير الوطنى جنوداً وقدائين ومسيولين ومدنيين - الذي عقد العزم على مواصلة الكفاح بكل الوسائل حتى تحرير الوطن واسترجاع سيادته، ويظهر وراء هذا الصراع صراع ضمى يمثله الاتجاه الشيوعى ضد مناضلى جبهة التحرير؛ حيث ينصب لها السارد شخصيات (رفقاء) ذات توجهات ماركسية، على رأسها (اللاز) بطل الرواية و(زيدان) وشقيقه (حمو) و(بعطوش)، بالإضافة إلى شخصيات شيوعية أجنبية من فرنسا وأسبانيا.

ويجتهد السارد في تسليط الأضواء وتكثيف الأحداث السردية على هذه الشخصيات بدل الجنود الجبهويين (المجاهدين)؛ كما يبرز مبدأ هؤلاء في رفض الانضواء تحت لواء جبهة التحرير الوطنى. ومن هنا جاءت الرؤية إلى الواقع الاجتماعى إبان الثورة التحريرية، وحتى بعد الاستقلال حين أصبحت الثورة عبارة عن بطاقات لتقاضي منح المعاش، من منطلق

فكري متكى على الانتساب الأيديولوجي، والمؤثرات الأجنبية<sup>(3)</sup> وهو ما يمنح الرواية بعداً ماركسياً عوض البعد الجزائري المنبثق عن الحضارة العربية الإسلامية، ويجعلها تسلك رؤية جزئية وبعداً محلياً، على خلاف ثلاثية<sup>(4)</sup> محمد ديب أو ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي مثلاً. ويتم زمن سرد أحداث الرواية في لحظة استردادية بمكتب المنح على غط السيرة الذاتية؛ فلم ينل الزمن الحاضر في الرواية سوى بضع صفحات، الفصل الأول في صفتين والفصل الأخير أو الخاتمة في ثلاث صفحات من مجموع 277 هي صفحات الرواية.

وأكثر ما تركّز الرواية على زمن محاكمة زيدان وجماعته الشيوعية من طرف أعضاء جبهة التحرير؛ أي بين 1954 و1956؛ حيث يقول زيدان عند إلقاء القبض عليه بحجة الأسر على الثورة: (أريد شخصياً أن أحاكم، كعضو من هذه الثورة، وليس كأحبي عنها، هذه سنتان مرتا...) (5)، علماً بأن أحداث الثورة وقعت بين 1954 و1962، في حين صدرت الرواية سنة 1974؛ أي بعد الاستقلال بأكثر من عشرين سنة. ومع ذلك يأتي زمن السرد في الرواية متضمناً لكل الأزمنة؛ الكوني والنفسي والتاريخي، بما في ذلك زمن ظهور الفكرة لدى السارد، وزمن كتابتها، وزمن قراءتها من المتلقي أو الناقد. ولكي يفتت الكاتب هذه المسافات الزمنية في الطرح المتأخر يستدرك في كلمة يفتتح بها روايته (بدأت بالتفكير فيها سنة 1958 وشرعت في كتابتها في شهر مايو من سنة 1965...) (6). وينضاف إلى ذلك وجود إشارات إلى أزمنة أخرى تقف بين نهاية الحرب العالمية الثانية وسنوات بداية الاستقلال.

وتجري أحداث الرواية في قرية جزائرية تحيط بها الجبال التي كانت ملاذاً للمجاهدين، ومركزاً لتنظيم العمليات العسكرية والهجوم على الثكنات وتهريب المجندين الجزائريين فيها، وتدعيم الفدائيين بالقرية.

وعلى الرغم من أن المكان التاريخي لأحداث الرواية غير محدد بدقة إلا أن الأمكنة التي تتردد في المتن (القرية، الثكنة، السجن، الجبال، ضيعات جان جون، البلدية...) يمكن أن تكون نموذجاً لكل القرى الجزائرية؛ وذلك مادام المكان أي حيز يشمل الأشياء والشخوص ومساراتها وعلاقاتها الحديثة المتصلة بالزمن.

ويذهب السارد إلى توسيع المكان التاريخي؛ فيربط بين الأحداث المتشابهة والعلاقات التي تتقاطع معها في أماكن متباعدة من الكرة الأرضية، فيذكر (فيتنام، الهند الصينية، ديان بيان فو، فرنسا، أسبانيا، ألمانيا، موسكو...) وغيرها.

تنطلق الرواية بمشهد الشيخ الربيعي وهو في مكتب صرف منع الشهداء، يسترجع ذكرى ابنه الشهيد (قدور)، ليفتح مجال السرد بسماع صوت «اللاز» الهادئ بالحكمة الشعبية الشائعة (ما يبقى في الوادي غير حجاره)<sup>(7)</sup> في الزمن المعيش، ثم يطلق العنان لمخيلته عن طريق أسلوب الاسترداد؛ فيظهر «اللاز» نقوده دورية عسكرية في حاضر الزمن الاستردادى. وسرعان ما تعود الأحداث إلى الماضي تسترجع أحداث الثورة التحريرية وصراع الحزب الشيوعي الجزائري، عبر ثلاثة وعشرين فصلاً، ويأتي الفصل الأخير ليعود بنا إلى حاضر القصة، عندما يوقظ موظف مكتب المنح الشيخ الربيعي ويسلمه البطاقة ونقود منحة ابنه الشهيد.

وقد استثمر الكاتب وطّار عدداً من التقنيات الحديثة لبناء المعمار الفني للنسيج السردى، لعل من أبرزها تعدد استعمال الضمائر في سرد الأحداث؛ علماً بأنه لا يمكن في أي مستوى سردي الاكتفاء بصيغة ضمير واحد، غائب أو مخاطب أو متكلم، كما أن المسألة ليست في استخدام هذه المستويات، وإنما كيف يمكن توظيف هذه المستويات لتحريك الأحداث

ويربط العلاقات بين الشخصيات للروح عن رؤيا بتوقعها المتلقي؛ فالسارد إما أن يتحدث عن نفسه (أنا) في حديث حصيمي أو مناجاة، وإما أن يتحدث أو يحدث شريكاً وشاهد عيان (أنت)، أو يخبر عن شخص غائب<sup>(8)</sup>، وإذا وجدنا ضمير الغيبة في متن أغلب الروايات يكاد يستولي على مسارات السرد؛ فإن رواية اللاز تكاد تتعادل فيها أنواع أزمنة الرد وضماثرها.

### شخصيات الرواية:

استطاع الطاهر وطار أن يبدع شخصيات متميزة، ويختار نماذج تمتلك قدراً من الفردانية، وتعمل على رسم طريقها وفق مبادئ تنحت من معاناتها في خضم الواقع الاجتماعي الذي عاشه الشعب الجزائري تحت نير المستعمر الفرنسي، وما رافقه من مؤثرات أجنبية انعكست على سلوك هذه الشخصيات.

1 - اللاز بطل الرواية، جاء اختصار لقب (اللاز) موفقاً ومتماشياً مع معاناة هذه الشخصية النامية، نظراً لما يحمله من معانٍ في التراث الشعبي الجزائري؛ فهو لقب دخل اللهجة الجزائرية مع الوافدين الأندلسيين من اللسان الإسباني بمعنى رقم واحد، ليسوي بالشقاوة، ويطلق على الشخص القصير القامة، الكثير المغامرات؛ فيقولون (كل منقوص منحوس)، كما يدل في لعبة الورق على أصغر وأهم ورقة يحتفظ بها اللاعب في الأخير ليربح كل الأوراق الباقية (اللاز قاعة)؛ أي غالب، كما لا يمكن لأية ورقة أن تناله، وترتبط هذه الدلالات بالمثل الشعبي الذي يتكرر بكثرة في فصول الرواية، (ما يبقي في الوادي غير حجاره). ومن دلالاته الأخرى (البني، الحقيير، الشرير...). ويبدو أن الطاهر وطار لم يجد صعوبة في استعارة هذا اللقب وجعله عنواناً لروايته ويطأ لها،

باعتباره شخصية واقعية للبطل الثوري الجزائري - من المنظور الفرنسي - الذي استحال فيه الضعف إلى قوة؛ فيها هو القائد الفرنسي يسقط بعض صفات هذه الشخصية على الشعب الجزائري عامة، وهو بناجي نفسه: (آه، أيها القدر، إنك لا تمثل شيئاً، إنك لا تمثل غير هذا الشعب القدر، غير هذه القضية المفتعلة التي انفلتت من دبر التاريخ ..) <sup>(9)</sup>، ولا يختلف حكم الربيعي على اللاز حين يضيق بأفعاله المشينة وشروعه التي لا تنتهي، وقربه من من جنود الاستعمار والتعامل معهم قبل أن ينخرط في سلك الثورة: (هذا الحقبير الذي لا تتذكر حتى أمه من هو أبوه...) <sup>(10)</sup>. ويتعمد الناص وهو يسترسل في الحكيم رسم صورة نامية لهذه الشخصية، مركزاً على الصفات (حقير، ابن مريانة، شرير، شاذ، خمار، سارق، مرتاد سجون...).

ومع توالي أحداث الرواية **القاص** يبدأ في إزاحة الصفات المشينة من سجل اللاز ويعوضها بصفات النضال والبطولة، (شجاع، متحد، ذكي، حري، مناضل، ابن زيدان، أحمر...): إلى أن يصل به إلى درجة البطولة، وكأنه بذلك يحاول أن يصحح الصورة التي رسمها الشعب الجزائري وقادة جبهة التحرير عن الحزب الشيوعي. واعتقد أن شخصية اللاز لا يمكن أن تكون صورة مجسدة لبذور الشعب الجزائري عامة كما يذهب إلى ذلك الدكتور جودت الركابي <sup>(11)</sup>، بقدر ما هي صورة مشوهة عنه.

2 - ثاني أهم شخصية تصنع حدث الرواية، المناضل زيدان حامل الفكر الأحمر، وهي شخصية مسطحة غير نامية، مزودة بأفكار ومبادئ يسارية مسبقة لا تحيد عنها، حيث درس في باريس وسافر إلى موسكو. ويظهر تحدي زيدان وإصراره على رفض الانضواء تحت لواء جبهة التحرير، حتى آخر رمق من حياته، بعد المهلة التي منحت لجماعته أثناء محاكمتها

من طرف المجاهدين بقيادة الشيخ السي المسعود<sup>(12)</sup>. وتصور الرواية هذه المحاكمة في أروع مشهد، أو أبشع جريمة، تكاد تغطي كل الأحداث والجرائم التي قام بها الاستعمار الفرنسي ضد الشعب الجزائري، بل تذهب إلى التماس العفو للفرنسيين أنفسهم، مع إظهار جانب القسوة والفظاظة من لدن الشيخ السي المسعود: (ردّ الشيخ على زيدان، وأشار بحركة من رأسه إلى أفراد وحدة حراسته، فانبهروا يوثقون الستة، وسرعان ما حضر الذباح)<sup>(13)</sup>، ويعتمد الناص إلى تصوير دقائق هذه العلمية مستخدماً أخشن المفردات (طرح الفرنسي الأول.. كان السكين قد حَزَّ عنقه.. طرح الفرنسي الثاني... قطع السكين عنقه وتطاير دم غزير هنا وهناك.. ارتفعت عقيرة القبطان الإسباني...) <sup>(14)</sup>، ويتوج هذا المشهد بنشيد الاشتراكية الأممية، بدل نشيد الثورة التحريرية. (انهضوا معذبي الأرض... هبوا أيها المحكوم عليكم بالجموع... فالحق يدمدم في فوهات براكينه... إنها حمم النهاية) <sup>(15)</sup>

3 - ومن الشخصيات الأخرى المهمة في الرواية، حمّو الحمامجي، ويعطوش الحركي اليساريان. ويسحب عليهما الكاتب صفات مشينة على غرار شخصية اللّاز؛ حيث تربط حمّو علاقات غير سوية مع ثلاث أخوات (كان يقوم بزيارات ليلية إلى منزلهن، ويسهر معهن بالتناوب) <sup>(16)</sup>، وكلما أنجبت له إحداهن ابناً جميلاً قذف به في نار فرن الحمام. ويبرر السارد فعلته هذه من منطلق الصراع الطبقي؛ حيث يمثل حمّو طبقة الرفاق الفقراء الحمر الكادحين، بينما يعدّ صاحب الحمام من الطبقة البرجوازية المستعلة لهذه الطبقة جسدياً؛ حيث تسخرها للأعمال الصعبة، وتجحفها حقّها مادياً فلا تنال سوى الأجر الزهيد والإقامة في الأكواخ، وغريزياً حيث تتناوب عليه بنات صاحب الحمام الثلاث.

أما يعطوش فيكون حركياً (مرتزقاً)، يرتكب مجازر ضد أبناء



وطنه، ثم يفرّ من الشكّة ليلتحق بجيش التحرير. ولم يسلم بعطوش من الصفات المشينة.... (17).

وهناك شخصيات أخرى ثانوية ومساعدة مثل الربيعي، قنّور، والشامبيط، ومريانة، والكابران رمضان، والملازم ستيفان، والضابط؛ فيستغلها الناص في سبر الأحداث ولا يقدم عن سلوكها سوى النزر القليل.

ويبدو أن الناص مهوس بانتزاع القيم الروحية والأخلاقية والأبعاد الحضارية من شخصيات الرواية، لتسير في خطّ متعارض مع أخلاقيات الشعب الجزائري ومناضلي جبهة التحرير الوطني، فيبضفي عليها صفات الدناسة بدل الاحترام، وهو مؤثر أجنبي، له صلة بالتيار الوجودي والأهمية الاشتراكية، ربما تباه السارد في هذا العمل الروائي بالذات؛ إذ نلاحظ أن هذا التوجه يتلاشى نسبياً في بعض أعماله المتأخرة؛ كما هو الشأن في روايته (العشق والموت في الزمن الحراشي) (18) وغيره.

### تقنيات السرد والوصف:

عمد الطاهر وطار في نسج أحداث متن الرواية إلى طريقتين: طريقة السرد الكلاسيكي التي تأتي على لسان الراوي المتحكم في تحريك مسارات الشخصيات وتوجيهها (الراوي يعرف أكثر من الشخصيات)؛ وهي تقنية لم يلتجئ إليها السارد إلا في حالات نادرة. وطريقة السرد الحديثة التي يختفي فيها الراوي ويترك الشخصيات تتحرك وفق حريتها، فترسم مساراتها وتبوح عن مواقفها، أو تبتكر حوارات مع غيرها، إلى أن تصل إلى نهايتها الموضوعية تبعاً لحمولتها الفكرية والنفسية والأدبولوجية (الراوي لا يعرف الأعماق الداخلية للشخصيات). وينطبق هذا التوجه في السرد على أكثر شخصيات هذه الرواية، وبخاصة شخصية

اللاز الذي ظهر كشخص حرّ متمرّد، يصنع أحداثه دون تخطيط مسبق من الراوي أو المؤلف؛ وقد ظهرت براعة الناصّ في هذه التقنية واضحة، فبدت شخصية بطل الرواية بعيدة عن كلّ وصاية، في تمثّل نوازعها الفردية وطموحاتها الشخصية وعلاقتها بالآخرين، أو كما يقول جورج لوكاتش (الفنان هو الذي يبدع أوضاعاً، ووسائل تعبير، يمكن بواسطتها أن يظهر حسياً كيف تشقّ هذه النوازع الفردية أطر العالم الفردي المحض.. وهنا يكمن سرّ نهوض الشخصية الفردية إلى مستوى النموذجي)<sup>(19)</sup>.

ويلاحظ أنّ السرد يحتل مساحة كبيرة من نسج الرواية على حساب الوصف، نظراً لما تتميز به الرواية من سمة استرجاعية، وتكشف للأحداث، فيتلاحق السرد في حمل فعلية لا تكاد تترك للموصف أو الحوار حيزاً، وتعمل هذه التقنية على تأكيد المواقف والرؤى ومحاولة تبريرها فنياً. ومن هذه الرؤية السردية لا يكاد يلتجئ وطّار إلى تقنية الحوار إلا في مواقف محدودة، حين يتارم السرد لتغريب وجهات نظر الشخصيات وعلاقاتهم المتصارعة، وكثيراً ما يطول الحوار نسبياً حين يحتدم الصراع بين شخصيتين أو أكثر؛ كما في محاور الضابط والقائد والشامبيط عند استنطاق اللاز:

- ( لست أدري لماذا يبالغ الضابط في تدليلك حتى في أسوأ الظروف؟ قال الملازم وهو يتأهب للخروج.

- فرد عليه اللاز ساخراً: لاتدخل في الشؤون السياسية العليا، وأسرع بتنفيذ أوامري!... هل فهمت وإلا شكوتك. أريد أيضاً شرائع أو أي شيء من الكوامخ، إنني جائع...<sup>(20)</sup>. كما يستعين السارد بالحوار أيضاً في بعض الحالات لإظهار التباين الثقافي والفكري والأدبولوجي، واختلاف وجهات النظر المتناقضة أو المتباينة.

أما الوصف، فلا مناص من أن أهميته في أي نص سردي؛ إذ يظل تقنية ضرورية لتجسيد المواقف، وتقريب ملامح الشخصيات وتحليل نفسياتها وتشبيهاً للدلالات، في علاقة تواصلية بين الأشياء الطبيعية والنفس البشرية. ويبدو أن وطار في هذه الرواية، حاول أن يوفق بين السرد والوصف، فيضفي أوصافاً على كائنات للطبيعة (السماء صحو، عدا بعض سحابات تتلوى بمنة ويسرة، متخذة أشكالاً مختلفة، مرة تبدو في شكل أسد، ومرة في شكل شيخ معمم يجلس القرفصاء...) (21)، وسرعان ما تنسحب إلى كائنات بشرية. وقد تأتي هذه الأوصاف في شكل تشبيهات واستعارات، تجسد عملية السرد، وتخدم مواقف السارد وتبرز الرؤيا التي يريد أن يثبتها أو يبيّنها في أفق انتظار المتلقي.

ومهما يكن، فإن الوصف في رواية اللاز لا يتخذ مقاطع منفصلة، بل يتداخل مع السرد؛ فالسارد وهو بصف، راه فحاة يستنجد بالسرد لتطوير الحدث وما يكاد ينتهي من الصورة حتى يزاح بين السرد والوصف أو يهرع إلى الحوار والمناخاة. وتكاد تنطبق المقولة الشهيرة للناقد الفرنسي نيكولا بوالو (nicolas boileau)، (إننا نطنب إذا سردنا ونوجز إذا وصفنا) على تقنيات السرد في رواية اللاز.

## المؤثرات الأجنبية:

يبدو الانسياق وراء المؤثرات الأجنبية وتوظيفها واضحاً في رواية اللاز؛ فهي رواية تعمل على أدلجة الفن أو تبرير الأيديولوجية فنياً؛ فتأخذ أحداث الثورة التحريرية مسرحاً لتجسيد البعد الأيديولوجي الذي يمزج بين المذهب الوجودي والتيار الشيوعي الذي تمثله الأهمية الاشتراكية في أوج اشتداد الحرب الباردة زمن كتابة الرواية؛ ومن أهم ما يؤكد هذه الظاهرة في البعد الفكري للرواية:

أ - الرؤية الاجتماعية للواقع والأحداث في ظلّ مؤثرات الأدبولوجية الشيوعية، وتيار الأهمية الاشتراكية، باعتبارها الملاذ الوحيد لحلّ المشاكل الاجتماعية والسياسية، والمبدأ الذي لا يمكن التخلي عنه، ويتجلى هذا التوجه في الكلمة الأخيرة التي تفوه بها المناضل زيدان أثناء محاكمته (لا نستطيع التخلي عنها، وبالتالي عن عقيدتنا...) (22).

ب - التأثير بمذهب فرانسوا مورياك الكاتب الفرنسي، في روايته (تبريز دي كيرو)، وهي مثال للصراع الأدبولوجي والطبقي في فرنسا آنذاك.

ج - انتماء معظم شخصيات الرواية الجزائرين إلى الحزب الشيوعي الجزائري: (زيدان، حمّو، بعطوش، اللاز...)، بالإضافة إلى انتماء أربعة من الأحناب إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، و(سانترز) إلى الحزب الشيوعي الأسباني، و(سوزان) رفيقة زيدان في باريس ثم موسكو.

كما يتجسّد هذا التوجه في بدايات التشكل الأدبولوجي لنمو شخصية بطل الرواية اللاز، من خلال أفكار زيدان، حين يظهر كراهيته للأغنياء، حيث يناجي نفسه متسائلاً عن أبيه زيدان (تري لماذا هو أحمر؟ لأنّه يشتغل بالسياسة ويحقد على الأغنياء؟، إذا فأنا بدوري أحمر.....) (23).

د - الاحتفاء بالصراع الدرامي الأدبولوجي في أحداث الرواية أكثر من الاحتفاء بالصراع الثوري بين المجاهدين وجيش المستعمر الفرنسي؛ إذ تكتسي الرواية مسحة حزينة، وتحاول أن تصوّر مأساة إنسانية كبرى، ومعاناة نفسية، فيما يصيب أبطالها، خلال المحاكمة التي تقيمها جبهة التحرير ضدّ المناضل زيدان وجماعته؛ بحيث تكاد

تغطي هذه المحاكمة كلّ المآسي التي عانها الشعب الجزائري من المستعمر.

## استثمار التراث:

تزخر رواية اللاز بجملّة من المأثورات والتعابير الجاهزة والأمثال التي تحفل بها الذاكرة الشعبية، فتربط النسيج الروائي بالبيئة الاجتماعية الجزائرية، وتتيح للمخيال ثراءً في تعدد القراءات والتأويلات: (ما يبقى في الوادي غير حجارة - كي تحجي تحجبها شعرة، وكي تروح تقطع السلام - سل مجرّب ولا تمل طبيب - لا أمان في دار الأمان...) (24)، ومن ذلك استثمار بعض الأغاني الأجنبية من التراث الفرنسي، مثل دندنة الملازم أمم اللاز (دن، دن، فرنسا أجمل من إيزيس.. دن، دن الحرب أقدر من التسفس..) (25)، بالإضافة إلى بعض المأثورات الأجنبية مثل نشيد الأُمّية الاشتراكية، الذي يردده المناضل زيدان وجماعته، بدل النشيد الوطني «قسما». ويقدر ما لتوظيف هذه المأثورات من دلالة على مراس أدبي، وإطلاع عالمي، تظل أصدق الشواهد وألصقها بالواقع الاجتماعي والإنساني لمسرح أحداث الرواية.

## قيمة الرواية فنياً وأدبياً:

لا يمكن لأدب أية أمة من الأمم أن يكون راقباً، ما لم يجسد قيمها الحضارية الأصيلة، ويرسم سلوك شخصياتها الإنسانية، في فردانياتها المتحررة، وعلاقاتها المتبادلة، وصراعها المتميز. ولا شك في أن أي سارد، إنما هو مؤلف ضمني، لا يمكن بحال فصله عن نصّه إلا في حدود ضيقة؛ فمهما حاول الاختفاء، أو بدا مختلفاً في رؤاه واتجاهاته عن شخصيات العمل السردي، فإنه لا مناص له من البوح لها أو عنها (26).

وقد ظهرت رواية اللاز قوية البناء، متينة التركيب، مشبعة بالأفكار الفلسفية والأدبولوجية، زاخرة بالأساليب والتقنيات الحديثة. فنجد الكاتب الطاهر وطار ينتقل في سرد الأحداث من زمن إلى آخر، ومن مكان إلى آخر دون التقيد بالتراتبية التسلسلية الكلاسيكية، بل تتداخل الأحداث والأزمنة والأمكنة، بما في ذلك أحياء المتن الكتابي المتصلة بالزمن<sup>(27)</sup>، والتحركات الحرة للشخص، في توافق وانسجام يحفظان البناء المعماري للرواية من التناقض والاضطراب. كما عجت الرواية بعدة أساليب مستحدثة؛ يأتي في مقدمتها تيار الوعي؛ حتى لكان الرواية كلها بنيت على هذه التقنية؛ فلا يمثل الزمن الحاضر سوى بضع صفحات، ومنها أسلوب الحوار والمناجاة، وبخاصة حلم اليقظة.

وقد حقق الكاتب في هذه الرواية تمايزاً ملحوظاً؛ فوجدناه يسير عكس قاعده التطور المستمر، الذي اعتدنا عليه لدى بعض الكتاب الآخرين؛ حيث إن تجربته الأولى في اللاز، تظهر درجة عالية من النضج الفكري والفني، يتجاوز ما سخره من فنيات وأساليب في رواياته اللاحقة. إذ على الرغم من عدم تجاوز الكاتب للبنى التكوينية والوصول إلى ما بعد الماركسية في تقنيات السرد، إلا أن العلاقة تظهر وثيقة بين اللغة وعناصر القص؛ بحيث تصبح اللغة وما تزخر به المواقف من مشاكل أداة طيعة في قلم الكاتب، كما يبدو الموروث الشعبي الموظف وما يتضمنه من حمولات ثقافية قابلاً للتفسير والتأويل سيميائياً. أما الشخصيات فرسمت بمشابة وحدات بنوية تنشظى عنها قضايا السرد.

وعلى ما تميزت به رواية اللاز من تقنيات حديثة وأساليب فنية راقية في تشكيل المتن السردى - مما يلحق صاحبها بقائمة نخبة الأقلام، من كتاب الرواية العربية المعاصرة - تبقى أقرب إلى السيرة الذاتية، والاسترجاع التاريخي، والبيان الحزبي، منها إلى الرواية الفنية التي تجسد

البعد الإنساني في مقوماته الحضارية والنفسية والاجتماعية والسياسية، وترسم آلام البشر وآمالهم المشتركة في خضم الواقع وأطراف الصراع.

ومن هنا جاء المسار الفكري للكاتب منبثقاً عن بعد أدبولوجي حزبي ضيق، يستظل بظلال المؤثرات الفكرية والتاريخية الأجنبية، فكانت رؤيته الاجتماعية لمأساة الشعب الجزائري، ومعاناته من وطأة الاستعمار الفرنسي، تشريداً وسجناً وتعذيباً وقتلاً، وما يطاله من استعمار في هويته الإسلامية، وقوميته العربية، وقيمه الحضارية ذات البعد العالمي والإنساني، تتلخص في التوجه الشيوعي والصراع الطبقي والتبشير بانتصار الأممية الاشتراكية.

ويبدو لي أن هذا التوجه قد قلص من إمكانات الكاتب الفنية، وحد من رؤيته الإنسانية؛ ولم يكد يتجاوز الحلقة الأدبولوجية، في خضم الثورة التحريرية، لينأى عن دخول فضاء البعد الجزائري العربي الإسلامي، من منظوره العالمي والإنساني.

## الهوامش والمراجع

(1) اللآز، رواية للطاهر وطار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الثالثة 1981.

(2) الطاهر وطار، كاتب جزائري معاصر، له كثير من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحيات من أهمها: الطعنات 1971 مجموعة قصصية، اللآز 1974 رواية، الزلزال 1974 رواية، الشهداء يعودون هذا الأسبوع 1974 مجموعة قصصية، الحوكت والقصر 1975 رواية، رمانة 1981 قصة، العشق والحوكت في الزمن الحراشي 1982، عرس بعل 1982 قصة، دخان من قلبي 1982 قصة، مسرحيتان هما الهارب وعلى الضفة الأخرى 1974، وهو يترأس حالياً جمعية الجاحظية الأدبية، وتصدر عنها مجلة الثيبين.

(3) انظر: الأخضر الزاوي، قراءة في رواية اللآز، مجلة الثيبين/ جمعية الجاحظية، الجزائر، العددان 13/12، 1998 ص 28.

- (4) محمد ديب، كاتب وروائي جزائري، يكتب باللغة الفرنسية من رواياته الدار الكبيرة.
- (5) اللاز ص 225.
- (6) مقدمة رواية اللاز ص 7.
- (7) اللاز ص 12.
- (8) اللاز ص 12.
- (9) اللاز ص 130.
- (10) roland boumeuf et real quetter du roman. p u f. paris 1981 p180.
- (11) الدكتور جودت الركابي، قصة اللاز للطاهر وطار دراسة تحليلية، مجلة الثقافة/ الجزائر، العدد 1976/22 ص 84.
- (12) اللاز ص 27.
- (13) اللاز ص 170.
- (14) اللاز ص 271.
- (15) اللاز ص 271.
- (16) اللاز ص 26.
- (17) اللاز ص 191.
- (18) صدرت رواية العشق والموت في الرمن الحراشي سنة 1982.
- (19) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة ديف بنور، وزارة الثقافة، دمشق، 1970، ص 27.
- (20) اللاز ص 91.
- (21) اللاز ص 61.
- (22) اللاز ص 270.
- (23) اللاز ص 97.
- (24) اللاز ص، ص 10، 32، 33، 34.
- (25) اللاز ص 98.
- (26) kayser w et autres. poetique du recit. seuil. paris 1977. p 60.
- (27) انظر، حميد الحميداني، بنية النص السردي، دار توفيق، المغرب، 1993، ص 60 وما بعدها.

\* \* \*



محمد تيمور ونشأة

القصة القصيرة

عبد اللطيف الطاهر الزكري

تضاربت الآراء حول أول منشئ للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، «فقد رأى كل من المستشرق الروسي كروتشوفسكي، والألماني بروكيلمان، والفرنسي هنري بيرس، أن قصة (في القطار) التي نشرت عام 1917 في جريدة السفور لمحمد تيمور هي أول قصة فنية متكاملة ظهرت في اللغة العربية، وهو رأي قال به كذلك عباس خضر»<sup>(1)</sup>. إلا أن عبدالعزيز عبدالمجيد يرى رأياً آخر، حيث يذهب إلى أن قصة ميخائيل نعيمة (سنتها الجديدة) هي أول قصة فنية في الأدب العربي الحديث<sup>(2)</sup>. وقد نشرت هذه القصة سنة 1914، أي بثلاث سنوات قبل نشر محمد تيمور قصته المذكورة.

ويذهب إلى هذا الرأي محمد يوسف نجم «ولكنه ذهب إلى قصة (العافر) التي نشرت عام 1915 هي أول قصة فنية عربية»<sup>(3)</sup>. وأياً كان الرأي بشأن نشوء القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، فإن الراجع أن محمد تيمور هو الرائد الحقيقي للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، وذلك بقصصه المتضمنة في مجموعة (ما تراه العيون) المكتوبة سنة 1917، وقد انطبعت قصص هذه المجموعة بسمات الواقعية، فقصص المجموعة إطلالة نقدية على ما يمر في الواقع العام للحياة الاجتماعية المصرية خلال العقدين الأولين من القرن العشرين المنصرم، وعلى الرغم من مراهمة الموت مبكراً لمحمد تيمور، إذ انقصف عوده «في ريعان شبابه»<sup>(4)</sup>. «ولم يكد يشع نجمه فيجذب إليه العيون حتى خطفها وهو يهوي أمامها محترقاً كالشهب»<sup>(5)</sup> فإنه أثبت جدارته الريادية، لقد تمكن محمد تيمور من الاطلاع على الثقافة الفرنسية خاصة وأنه سافر إلى

فرنسا لإكمال دراسته<sup>(6)</sup>. ومما أثاره قصص جي دي موباسان، إذ تأثر بها تأثراً كبيراً ظاهراً في مختلف قصص مجموعته (ما تراه العيون)<sup>(7)</sup>، وبالأخص في قصته (ربي لمن خلقت هذا النعيم!!) حيث يدلي بهذا التصريح في مستهلها: «هذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسي الشهير: بدل المغرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها، محصراً كل شيء فيها، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب، واتبع المغرب في ذلك خطة توليستوي في قصصه التي نقلها عن موباسان». وعلى الرغم من أن محمد تيمور أغفل ذكر قصة موباسان التي قام بتعريبها، فإن الباحث يهتدي إليها بسهولة. وقصة موباسان التي عربها ومصرها محمد تيمور هي (ضوء القمر) المتضمنة في مجموعة تحمل العنوان ذاته<sup>(8)</sup>. «لقد عبرت قصص موباسان عن روح عصره، وواامت بين الشكل والمضمون فيها، وجعلت من الشيء العادي مادة للأدب. استقت موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة، وانتقت شخصياتها من بسطاء الناس ونبلاتهم، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة شديدة التوهج...»<sup>(9)</sup>. ومثل هذا يقال عن محمد تيمور الذي كان يحتذي حذو موباسان في قصصه ويقتبس منه ما يساعده على بناء عالمه القصصي. هذا العالم الفسح الذي يصور فيه حياة الناس في بساطتها وعفويتها. وعن نشوء القصة القصيرة العربية الحديثة يقول الطاهر أحمد مكي: «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة...»<sup>(10)</sup>، ولقد كان لمحمد تيمور دور كبير في نشوء القصة، وتحفل قصصه الواردة في مجموعة (ما تراه العيون) بالناس البسطاء والنبلاء معاً.

وتحتوي مجموعته هذه على ثمانين قصص هي (في القطار)، (عطفة ال... منزل رقم 22)، (بيت الكرم)، (حفلة طرب)، (صفارة

العبيد)، (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟! )، (كان طفلاً قصار شاباً)، (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). كما تتضمن المجموعة رواية قصيرة غير مكتملة تحت عنوان (الشباب الضائع).

تنوع العوالم الدلالية في قصص المجموعة، ففي القصة الأولى (في القطار) يعالج محمد تيمور وضعية الفلاح، وقد اختار القاص لهذه المعالجة شخصيات مختلفة الانتماء والمشارب. وأنطق كل واحد بموقفه ليجرز وضعية الفلاح المتردية ويكشف عن المسؤول عن هذا التردّي. ويبدو - من الحوارات أن الرأي السائد هو إبقاء الفلاح على جهله وعذابه. لكننا نستنتج من القصة ميلها لإنصاف الفلاحين بعد تعرية وضعيتهم المزرية بسبب تفشي الظلم الاجتماعي. نقرأ من أجواء هذا الموقف لإحدى الشخصيات: « - الفلاح حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صيغكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم، ولكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم، وإبه ليهشني أن تكون فلاحاً، وتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين»<sup>(12)</sup>.

أما القصة الثانية فتحمل عنوان (عطفة ال... منزل رقم 22) وتدور حول الخيانة الزوجية. يجري حوار بين السارد المشارك في أحداث القصة وبين زميل له في العمل الإداري، حول النساء فيؤكد زميل العمل للسارد أن النساء كلهن خائنات، لكنه يستثني زوجته لوقوعها تحت رقابة أمه. وبالصدفة يغوي السارد امرأة في الشارع فإذا به يكتشفها زوجة صديقه. والسارد وصديقه يعيشان على هواهما. وهذه القصة في عمقها تصوير للردائل والمبازل الاجتماعي وهي تعرية واقعية لحياة الموظفين الصغار.

تحمل القصة الثالثة عنوان (بيت الكرم)، وتهتم هذه القصة بكشف تحلل طبقة الأثرياء، وإفلاسهم بسبب ما يسرقون فيه من ردائل الشراب

والغناء. وتفضح القصة شرور الفقراء والأغنياء على السواء. وكيف أن الفقراء يتعلقون بأذيال الأغنياء وكيف يوجد هؤلاء بسخاء وافر على من يتعلق بأذيالهم. نقرأ من القصة: «وعاد الجميع للعزف والغناء والرقص، ودار الشراب بالرؤوس، فكنت تسمع في الغرفة النكات والشتائم، إلى أن ثقل الشعب على القوم نفوسهم، فاستسلموا إليه وسقط بعضهم على الأرض لا حراك به، واستأذن من تبقى له شيء من قوة تحمله إلى بيته، إلى أن خلا المكان إلا من النائمين، وكان البيك ملقى على مقعد، ويجواره الزائر ذو المنتظار الأسود، يفتش في جيوبه، ولما انتهى من عملة نادى إدريس البربري ليحمل سيده إلى «الحريم»...» (13).

في القصة الرابعة (حفلة طرب) بهيمن الوصف المنصب على الشخص، يلتقي السارد بصديق له لم يره منذ سنين، فيدعوه إلى حفلة طرب وغناء. يستجيب السارد للدعوة فوراً، خاصة وأنه يتذكر حرمانه من صالونات الغناء التي تنعم في أحوالها عندما كان في باريس، وتخلو القصة من المغزى الفكري إلا ما كان من أمر حب الفن والجمال بشكل عام.

تحمل القصة الخامسة للعنوان (صفارة العيد) وهي قصة طفل يتيم محروم من عطف الأبوين ومن كل مباحج الحياة، يوجد وسط أطفال مبتهجين منعمين بملذات اللعب، يملكون صفارة العيد، تلك الصفارة التي لا يملكها (علي) الطفل اليتيم الفقير. لكنه سيملكها بعد عراك مع أحد الأطفال، ذاك العراك الذي كان مباراة تنافسية، جاء في القصة: «- سأصارعة فإن تفوق علي أعطيته صفارتي، وإن تفوقت عليه صفعته أمام الجميع. فصفق الأطفال استحساناً، وقطب (علي) وجهه، وشمر عن ساعده، فكنت ترى عند التحام جسمه بجسم رفيقه صورة غريبة على وجه كل واحد منهما، الأول يدافع عن صفارته، والثاني يدافع عن شرفه،

والفرق بين الصفارة والشرف كبير، وتغلب (علي) على رفيقه وألقى به على الأرض وهو ممسك بتلابيبه، وفرق بينهما الرفاق، فقام (علي) وهو رافع الرأس وقال:- «أين الصفارة؟»<sup>(14)</sup>.

القصة السادسة موباسانية عنوانها (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟!)، يكمن مغزى هذه القصة في انتصار الحب وإزالته لكل المعوقات التي تحول دون تحقيق سعادته، والفضل في ذلك يعود إلى ما تحفل به الطبيعة من نعيم الجمال. فالجمال الظاهر في أشياء الطبيعة يحث على السؤال: (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟! فيكون الجواب: خلق نعيم الطبيعة للمحبين الأوفياء في حبهم ولو كانوا من طبقات اجتماعية متباينة تباين الفقر والغنى، وهذه القصة تمصير لقصة حي دي موباسان (ضوء القمر) السالف ذكرها. وموباسان نفسه يجعل الحب ينتصر في قصته، ولعل هذا روح القصة التي قصدها محمد تيمور من قوله إنه لم يبق من الأصل إلا روح الكاتب. نقرأ من أحواء القصة «خرج البيك من مخبئه وهو ساكن صامت، وسكت هنيهة يفكر، ثم نظر للسب، وللنهر وللأشجار، لهذا الجمال الطبيعي، لهذه الجنة الدنيوية، لذا النعيم الحيوي، وقال لنفسه بعد أن فكر قليلاً فيما رآه وفيما سمعه (ربي إنك خلقت هذا النعيم للمحبين ولعمري ما تلك إلا جنة الحب!!) ورتل آيات من القرآن ودخل إلى منزله، وقد علت شفتيه ابتسامة تعبر عن هنائه وغبطته»<sup>(15)</sup>.

(كان طفلاً فصار شاباً) هو عنوان القصة السابعة، جاء في خاتمتها «لقد كان طفلاً جميلاً فكانت تحبه مربيته كأُم حنون، والآن صار شاباً جميلاً فأحبه مربيته كعشيقة ضرم الحب أنفاسها. فياللعجب مما تراه العيون في ظلام هذه الحياة»<sup>(16)</sup>.

تلخص خاتمة القصة عالمها الدلالي، فهذا محجوب الطفل ينال رعاية مربيته كأُم روم، وها هو ذا يصير شاباً يافعاً يبادل بنت الجيران

حياً بحب، وإذا بالمربية تنقص عليه حبه بمراقبتها الشديدة وتهديدها له بخبر إيصال حبه إلى أبيه لكنها في سريرتها تعشقه وتغار عليه، وفي النهاية تكشف حبه له....

أما القصة الثامنة والأخيرة في مجموعة (ما تراه العيون) فتحمل عنوان (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). هذه القصة رسالة نصح إلى كل من يتعلق بأوهام الجاه والرتب العالية، ودعوة صريحة إلى عمل الإحسان للحصول على الراحة الروحية.

بهذه القصص الثماني الممهورة كلها بتاريخ (1917)، حاز محمد تيمور على ريادة القصة القصيرة العربية الحديثة. يقول عزيز أباطة في تقديمه لمجموعة (ما تراه العيون): «في هذه الحقة - أيها القارئ العزيز - بدأ محمد تيمور يكتب، وأخذت أكام ملكاته تنفتح وتتضح وتزكو. ونستطيع أن نحدد السنوات الخمس التي تقع بين عامي: 1917 و 1921 بأنها السنوات التي شهدت أكرم إنتاج محمد تيمور كله من قصص ومسرحيات. فإذا تم لك علم هذا فقد تبينت - في غير كبير جهد - أنه رائد من الرواد في هذا الميدان الضخم، وأنه من السابقين الذين يقع في ذمتنا أن نرعى حقهم، وأن نذكر فضلهم، وأن نغفر زللهم، فهذه المجموعة التي بين يديك - كما ترى - تجمع طائفة من القصص القصيرة. كما تضم قصة طويلة لم تتم فصولها، تركها كاتبنا كلحن ناقص نستبين فيه الحلاوة وإتقان الصنعة. ولئن قاتنا في هذه القصة اكتمال العمل الفني، فلم يفتنا أن المؤلف قد هدانا - عندما حبل بينه وبين متابعة الكتابة - إلى الفكرة التي كان يبني عليها، وإلى الأهداف التي كان يترامى إليها»<sup>(17)</sup>.

## الهوامش

- (1) د علي نجيب عطوي: تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية. بيروت. منشورات دار الأفاق الجديدة الطبعة الأولى 1982. صفحة 52. وهو يورد اسم محمود تيمور عوض محمد وهذا خطأ منه.
- (2) نفسه ص 53.
- (3) نفسه ص 53.
- (4) يحيى حقي: فجر القصة المصرية. القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987، ص 59.
- (5) نفسه ص 59.
- (6) نفسه ص 59.
- (7) محمد تيمور: ما تراه العيون القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر، 1964
- (8) نفسه ص 57.
- (9) جي دي موباسان صو. القصر باريس المكتبة الجديدة الفرنسية 1999. وترد القصة المذكورة من ص 11 إلى ص 18.
- (10) نادية كامل: الموباسانية في القصة القصيرة القاهرة مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع 1982 ص 190
- (11) د. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة - دراسة ومختارات. القاهرة دار المعارف ط 2 1978 - ص 186.
- (12) محمد تيمور. ما تراه العيون. مصدر مذكور ص 9.
- (13) المصدر نفسه ص 32.
- (14) نفسه ص 51.
- (15) نفسه ص 61.
- (16) نفسه ص 70.
- (17) المصدر ص

\*\*\*



الاشتغال السري

ما بعد الحداثي

عبدالله أبو هيف

## 1 - نظرة عامة في تجربة واسيني الأعرج الروائية:

خاض واسيني الأعرج في التجريب الروائي وتجديد السرد عميقاً منذ وكده المبكر للانتظام في كتابة رواية طويلة في «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» (دمشق 1981م) و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» (دمشق 1986م) وفي كتابه قصة أو رواية قصيرة في «وقع الأحذية الخشنة» (بيروت 1981م) و«نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» (بيروت 1983م) و«مصرع أحلام مريم الودبعة» (بيروت 1984م). وتبذت طرايع هذا الوكيد في الحرص على الحكاية وتأجيحها بالتخييل اندرجاً في فضاء خاص عماده وجدان مفجوع بالتحويلات القاهرة ومتأس بسيرة تفاؤل الواقعية الاشتراكية وغذجتها على سبيل النداء الإنساني والأخلاقي والسياسي الحائر بين شهوة التطلع إلى أمل التغيير وركام الخيبات العامة والكثيرة.

ولعل سمات التجريب الروائي في مرحلته المبكرة حتى منتصف ثمانينات القرن العشرين تندرج في الإيمان الوصفي للمشهدية، والإحاطة بأطراف الحكاية وامتداداتها داخل مجتمعها الخاص، وتعضيد فعالية الراوي في معرفة التاريخ واستحقاقاته دون الامتزاج بتقانات التعدد الحوارية ورؤاه الخصيبة، والاستعانة باللغة المشوية بالأفكار و«أدلجتها»، حتى ليتلفع السرد بعد ذلك بخطاب إيديولوجي شديد الحماسة وشديد اليأس في استصراخ الرجا..

تتمثل «وقائع...» على سبيل المثال خصائص الواقعية الاشتراكية في مسائل عديدة من الدوران في حياة العمال مثلاً لحياة المجتمع، إلى

رؤية الحراك الاجتماعى برمته حركة نضالية، على أن الرواية تطلع أكثر منها واقع بذاته هو نتاج الاندغام بين الصدق الفنى والصدق التاريخى. ويظهر ختام الرواية مثل هذا الولع بالإنشاء المشهدي المنغمس بالتبشير العقائدى:

«هو.. هو.. وحق الله هو.. ماذا تنتظر يا عاشور، ارم بنفسك فيه حتى التهلكة.. تذكرت صوته.. قفز في عيني عظيماً، عظيماً.. تدرجت من ذاكرتي الأغنية الجميلة الحزينة التي حفظتها من عمى «جلول» أبو اللويحة..

«موت لبحار أبويا

لماج لهيلة أبويا..

والبر بعيد.. بعيد

وصياحي طال أبويا..»

«وحق الله هو.. تذكرت كل الأشياء الصغيرة.. اللويحة.. أباه.. الصيادين.. عليلو الحوات.. هو.. هذا هو صوت تكسر الأمواج.. لقد وصلت يا عاشور!! لقد وصلت!! لم أدر كيف نهضت؟؟ فوجئت؟؟ وجدت نفسي صوب البحر.. ألبس الوحل والحرق الممزقة.. نسيت أتعابى.. أصبح ملء فمي، في قمة فرجى..

- البحر.. البحر.. البحر..»<sup>(1)</sup>.

وكشف واسيني الأعرج عن سعيه في الكتابة الروائية في روايته «وقع الأحذية الخشنة»، عندما صاغ المنظور السردى في مداه التقليدي فيما عنوانه «الحكاية»، ثم أتبعه بتداعى التشكيل السردى على للممة التحفيز (تنامي الفعلية) في مرامي الخطاب الإيديولوجي الصريحة، سواء استفاد من محاولات شعرنة السرد أو محاولات إطلاق العنان لمخيلة جوازة

فى الأفق، فبدأ السرد بمنجاة صور الشخصى الراهنة والضاغطة، كالإعلان عن القصد أو وجهة النظر بإيجاز شديد:

« غرباء كنا، الوطن فى القلب والأحراش والمدن الساحلية والناس الطيبين.  
كنت الكاتب العاشق، وكنت الطفلة المعشوقة »<sup>(2)</sup>.

وإذا نحا السرد منحى وجدانياً غاضباً من وطأة التفاصيل الواقعة الجارحة، فإن لغة الإنشاء من شأنها أن تعابث القول بفيض اللغة الشارحة أو المتعاطفة مع قابلية مجاوزة الراحن، كما فى صفحة ختام السرد:

« ظلت عيناي ملتصقتين بك وقطع الثلج الذى كان يتراقش بها  
الأطفال، حتى اختفيت وراء البنيات العالية والأشجار.

ولم أستغرب لاهتمامك الذى امتدت كنهه، ولم تنطفئ.

فما تزالين حارة مثل الوطن.

وظفلة تعشق الألبسة الوردية وحرارة الشواطئ التى لا تنتهى امتدادها.

هل انتهت الحكاية؟ حكاية ليلى، وكل « ليلالى » العالم؟

بكل تأكيد، لا. لا. لا.

فعيوننا ما تزال ملتصقة بنجمة الفجر التى لا تنطفئ، فليلى

أخضت من العقم وقد تنجب شيئاً جميلاً،، يشير الدهشة»<sup>(3)</sup>.

عول الأعرج فى تجديد كتابته الروائية على انفتاح النص إلى تقانات عديدة، أهمها تحويل السرد إلى تاريخ خاص مواز للتاريخ حاض للروية، محمول المنظور السردى، كما فى تعدد العتبات السردية وتعهد أشكال كسر الإيهام منها بلوغاً لتغريب يفعل فعله فى المتلقى.

وكانت طلائع هذه التقانة الرئيسة التجريبية فى روايته « نوار اللوز.. »، من فاتحة الرواية التى تكشف عن تعالقها النصي مع « تغريبة

بني هلال»، بل تصرح به، وكأن المتلقي غافل عن مثل هذا التعالق، فدعاء إلى التنازل وقراءة تغريبية بني هلال، وعلى الرغم من لجوء الراوي إلى تقانة أخرى مثل إمكانات تيار اللاوعي الثرة، فإن الأعرج ينشد تنظيماً للوعي بالتاريخ، فيمضي بالتغريب إلى منتهاه، مخترقاً المنظور السردي، استحضاراً للقصد منذ فاتحة الرواية:

«من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى نهايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد»<sup>(4)</sup>.

أضاف الأعرج إلى تناص الاستدعاء التاريخي لتغريبية بني هلال تناصاً بالقول يشير إلى الوعي السياسي العربي الجريح عن مأساة السلطة ومظلمة المواطن من قول للمقريري في كتابه الشهير «إغاثة الأمة في كشف الغصة». ثم ألّف الأعرج كثيراً على طلب قصده ومباشرة خطابه الإيديولوجي داخل خطابه السردي بالراوي العائب الكلّي المعرفة قماهاً مع سطوة الروائي المطلقة، وبوفرة الهوامش الشارحة لكلمات وعبارات، وبدلالات العنوانات، ولا سيما «ناس البراريك» أي قاطني أحياء التثك ممن يطفحون على أطراف المدن، ولا ينعمون بالاستقرار، وبامتلاء ذاكرة الراوي بالشروح سبباً لفاعلية التبشير العقائدي التي خفف من وطأتها على الخطاب الفني الدأب على «شعرنة» السرد بتلك اللغة المجازية والاحتمالية، كما في خاتمة السرد:

«لمحركت السيارة بصعوبة قبل أن تصل الطريق المزقت، أو طريق «النصاري» كما يسمونه. طار الوحل على وجه الأطفال والحاضرين، وحين اختبأت بين شجرات اللوز العملاقة وبين أغصانها الكثيفة، ولم يعودوا يسمعون إلا شخير محركها وهي تبعد، تفرق الناس، وعادت القرية إلى ممارسة طقوسها القديمة، وعاد ناس البراريك إلى مناشاتهم. ظلت صورة

العمال قلاً عينيه اللتين دخلتهما مسرةً أليفة. تأملهم. قفوسهم ورفوشهم على ظهورهم. تتراقص بينهم كلمات جميلة لم تدرك أن تستقر، وترتفع في أعينهم أغاني بدوية تثير الدهشة، حتى غابوا عن نظره نهائياً في المنعرج. ولم يعد يرى إلا الثلوج المتراكمة على القمم، والأمطار التي تحولت إلى خيط يربط السماء بالأرض، ودغدغته السهول الواسعة التي تمتد بدون حدود. وأراضي السهبيى الموضوعة قيد التأميم وأشجار اللوز التي بدأ نوارها يخترق تنف الثلج العالقة بالأشجار، ويقاها أغنية لونها الجميلة التي أخذت قلاً خواء حضوره، وتلون هذه الأمطار بألوان قوس قزح الذي ارتسم فجأة على عرض السماء. ابتسم ابتسامة خجولة، ثم غفا على هز السيارة ونقرات الأمطار ووجه لونها الذي اختلط بوجه الجازية:

«سر جوالى عودى والمخلة

تلحق عليهم في الدخلة....» (5).

على أن استواء التحريم الروائى وتحديد السرد عند الأعرج بلغ ذراه التحديثية في عقد التسعينات من القرن العشرين، علامة تفضي إلى تحديث السرد فى «ضمير الغائب» (دمشق 1990م) الذى صار إلى اشتغال سردي يضبط تقاناته ورؤاه على إنجاز ما بعد الحداثة سيادة لخطاب فنى يبطن خطابه الإيديولوجى فى نسيجه، وقوامه ذلك التشظى السردى الذى يمنح من معين رواية النص بما هو ذات متفجعة منغمسة فى الذات العامة المتأزمة بجوهرها وأعراضها من الحرية والديمقراطية إلى آخر قائمة استحقاقات المجتمع المدنى. وهذا جلى فى رواياته «رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (دمشق 1993م)، و«سيدة المقام» (ألمانيا 1995م)، و«ذاكرة الماء: محنة الجنون العارى» (ألمانيا 1997م)، و«حارسه الظلال، دون كيشوت فى الجزائر» (ألمانيا 1999م).

وإذا كان الأعرج أدغم شغله الروائى فى الاشتغال السردى ما بعد

الحداثى على أنه طلب لرواية حرة أو ذاتية الانعكاس موضوعية الرؤية أو رواية تحرك نسيجها من خلال نوعها الخاص، أو ما سماه إدوار الخراط (مصر) الكتابة عبر النوعية. «أى أن هناك سعياً نحو قهر التعددية، مع التسلم بها، نحو الواحدة المتنوعة متكثرة الجوانب»<sup>(6)</sup>، وهو السرد الذى يصوغ نوعه بذاته، ورأى فيه على سبيل التعبير المجازي «مهاجمة المستحيل» بوصف الحداثة سعياً مستمراً نحو المستحيل، وهي التجاوز المستمر للأشكال»<sup>(7)</sup>.

ولربما كان الشغل الروائى للأعرج مجاوزة للأشكال الروائية التقليدية لينبثق نوع سردى خاص من تجليات الحداثة هو الصق بمغامرات ما بعد الحداثة، ولاسيما رواية النص، وهو مصطلح يراد له أن يوازي أطروحات «ما بعد الحداثة» في السرد، أو «ما وراء الرواية»، وقد أثير هذا المصطلح في النقد الأبحولوسكسونى لـ «الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع مقصود، ومنظم على أنها صنعة لكي تشير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع»<sup>(8)</sup>.

ولو تأملنا نصاً روائياً من هذه المرحلة هو «رمل الماية» لوجدنا أن الأعرج لا يكتفى بسرد اللحظة الراهنة أو الحاضرة، بل يمازجها بسرد الارتجاع حيناً، وبسرد الاستباق على سبيل التشوف أو الاستشراف حيناً آخر، ثم وضع السرد كله في مبنى استعاري يداخل نصه بالموروث السردى الشهرزادى إبرازاً للمهش أو المقموع من الجماعة البشرية قشياً لأطروحة النص المركزية باستنطاق دنيا زاد، مثلما يداخله بالتاريخ البعيد والقريب، ولاسيما مقاومة الموت الحضاري من خلال شخصية البشير الموريسكي التي تبعث في علاقتها المتشابهة داخل الأزمنة والأمكنة معنى الوجود العربى والإسلامى الملتبس في هذا المنعطف التاريخى في نهايات ألفية ومطالع ألفية جديدة. ولعلنا نرى في رواية النص أسئلة المصير وتجاوزاتها

بما لا يظهره متن حكايتي موصوف ومحدد، فيستعين الروائي بتعالقات سردية مع الفكر والتاريخ والوجدان القومي المشغل بعناء الوجود؛ وكأن رواية النص مناقحة رؤيوية للفناء والعدم والفظاعة وكل ما يشين الحياة، ومن هذا المنطلق أرى في «رمل المائة» مناهضة فكرية سابقة لرواية سلمان رشدي «الإنجليزي» من أصل هندي أو باكستاني» «زفرة الموريسكي الأخيرة» (1996م بالإنجليزية) التي تريد النيل من العرب والمسلمين وكأنهم يلفظون زفرتهم الأخيرة خروجاً من التاريخ الحضاري، ولا شك في نزعة العدا للـعرب والإسلام منتشرة في الغرب، وليس آخرهم الروائي البريطاني س. نابول (نوبل 2001)، فكانت «رمل المائة» باعثة لحقيقة المعنى الحضاري للعرب والمسلمين في قلب التنازع السياسي والأخلاقي المبثلي بممارسات سياسية موبوءة، ويفصح «الفصل السابع عشر» الأخير من الرواية، وهو أقصر الفصول، ويقع في أقل من صفتين) عن أسلوبية رواية النص في ميده الملحمي التغريبي (كسر الإيهام)، وضبط التخيل الناهض من حركة الواقع المدمرة، وتلاقى التاريخ والمعرفة وقطيعتهما مع الماضي والشائن واللاإنساني واللاحضاري على مدى محازي مدهش لتعدد الأصوات ولعبة الأزمنة في أمكنة تتوحد داخل ذات متأزمة ترى الخلاص ولا تقاربه:

«كان الدق خفيفاً. لكن البرد الحريفي بأترتيه وأوراقه الميتة، كان مزعجاً. عندما فتح الباب، أشرفت باهتمامها المعتادة التي تحمل دهشة الطفولة. النوم كان ما يزال يتدحرج في عينيها. عندما رأني فتحت يديها بشكل صليبي ثم قالت: تعال! واسيني. يا واسيني.

ضحكت.. لها ضحكتها، حتى في أصعب اللحظات وأقساها.

- واسيني! لماذا خرجت اليوم. حالة الحصار أعلنت ابتداءً من هذا الصباح؟!



- «عندي دعوة من الأمن. أنا ذاهب إلى محاكم التفتيش يا ماريوشا. لقد طالبوا بحرق رواية «فاجعة الليلة العابدة بعد الألف» ومصادرتها ها هي ذي نسخة موجودة عندي، وضعتها داخل كيس بلاستيكي وأغلقتها بإحكام. خذوها، وأرميها في البحر وأتركها هناك. ربما وجدها شخص طيب سيعرف كم كنا غرباء في هذه المدينة، وسيعرف كيف كنا نعيش في عصر الاحتطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة.

- «إذا قرأت كل الشتائم التي كتبت في الصحافة. سبحان الله! أنت لم ترو إلا الحقيقة».

- يريدون كتاباً للدواوين، والوراقين. في قلبي يا ماريوشا عذابات البشير ونشيد، وجنون سيدي عبدالرحمن المجذوب، وصدقك الذي لا يضاهي.

- ادخل اشرب قهوة.

- لا! ما نفكرش. جيت لك نسخة من دعوة الأمن، احتفظي بها. من يدري؟ ربما رموني في سراديب الحكيم شهريار أو سيد الدنيا».

- ما تخرجش من الهبت. سأنتظر عودتك. قلبي يعذبني وصمت العائدين بهزني. البشير والمجذوب، هجوم المدن المسروقة».

- سأمرك عليك، إذا عدت؟

عندما أرادت أن تغلق الباب للمرة الأخيرة، سألتني، إذا كنت أريد أن أقول شيئاً. لا يا ماريوشا، ليس لي ما أقوله. الظلام هذا الصباح نزل باكراً. اندثنت داخل شوارع العاصمة التي فقدت الكثير من أنوثتها ونورها. كانت مدينتنا وكانت لنا. مدينة تسحب بحراً. وبحر بنام حزيناً عند أقدام المدينة. من كان في ذل كائزمن يتجرأ أن يسأل الله عن الجمال، حين تصير المدينة امرأة، وتصير المرأة شراً، والشراب إيماناً.

لقد خسرت روحها، وتحولت إلى خراب ملقوف في بياض حليبي معكر بألوان الرصاص الذي يشبه الموت. كانت الشاحنات العسكرية تحتل كل الزوايا المظلمة. من حين لآخر تسمع بعض الصراخات المكتومة، ورشقات متكررة من الرصاص، أو هدير البحر الذي لم يكن يأتي من البحر، ولكنه كان يأتي من منحدرات وأزقة المدينة الشعبية»<sup>(9)</sup>.

وبلاحظ في هذه الأسلوبية إغراقاً في الواقع وتغريبه (ذكر اسم واسيني الأعرج نفسه كاتباً وذكر روايته «فاجعة اللغة السابعة بعد الألف» أي رمل المائة، نفسها...) وإغراقاً في تخييل التاريخ وأطروحاته متماهياً مع اللحظة الحضارية الراهنة (قولها له مستغربة: سبحان الله!! أنت لم ترو إلا الحقيقة...)، وإغراقاً في تعدد الأشكال السردية نشداناً لنسق تنضيد حكائي يستوعب الحرية التاريخية بنقائضها وتشوهاتنا ونقاواتها بما يفضى إلى **وعي الرواية بذاتها**، على أنه وعي بالذات القومية في الوقت نفسه: (ارمها وجدها شخص طبيب سيعرف كم كنا غرباء في هذه المدينة، وسيعرف كيف كنا نعيش في عصر الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيع الملامح الرائعة).

## 2 - «ذاكرة الماء» نموذجاً لرواية النص:

عول الأعرج كثيراً على العتبات السردية، وهي متعددة في روايته وساعفة على توصيفها وعلى الامتلاء بدلالات السرد، فوضع للرواية عنواناً رئيساً «ذاكرة الماء»<sup>(10)</sup>، وآخر فرعياً «محنة الجنون العاري»، ومدّ عتبة العنوان إلى الإهداء الذي يبدأ بـ «ذاكرة الأثم والشوق، أمي» (ص 5)، وإلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان: «وهل للماء ذاكرة؟»، وعلى الرغم من اندراج مثل هذا التمهيد الشارح فيما يسميه المناطقة الصوريون «المصادرة على المطلوب»، فإن الأعرج في إطار نزعت

التغريبية لكسر الإيهام التي تتخلل النص برمته في أشكال التماهي السيري وسواه، يؤشر إلى دلالات ذاكرة الماء في أكثر من مستوى:

- مستوى التجربة الشخصية أو الذاتية: «هو ذاكرتي أو بعضاً منها» (ص 7).

- مستوى التجربة العامة: «ذاكرة جيلي الذي يتعرض الآن داخل البشاعة والسرعة الملهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لا يهبل عن النور سوى النور في زمن قائم نزلت ظلمته على الصدر لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون» (ص 7).

- مستوى الوعي بالتاريخ: «وأنا أكتب هذا النص فوجئت بمراث الكتابات التراجمية: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة.... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف» (ص 8).

- مستوى الصبرورة والكينونة على أن الذاكرة تعبير عن المصائر القومية: «وها أنذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي شيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلاً برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة» (ص 9).

ثم مد الأعرج عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على الغلاف الأخير، على أن الذاكرة الذاتية هي ذاكرة وطن، وأن الماء سبيل نداوتها وحياتها الباقية:

«في يوم واحد، من الراهبة صباحاً حتى السادسة مساءً، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلا الجنون العاري، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرة وطن ينتحر.

من رأى متكم ذاكرة مشتعلة، فليرم عليها ماء، فإذا لم يستطع فليرجمها بحجر أو.. ليمض منكس الرأس».

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال «ذاكرة» في متن الرواية على أنها مضاء التاريخي الحي من المصائر العامة المهددة لما سنلاحظ ذلك، إذ عد الرواية مدار يوم من ياة مشقف في مواجهة جنون الإرهاب السري والمعلن لجماعات مسلحة بعدائها للحياة والكرامة الإنسانية، تدعي الإسلام، بينما الإسلام منها براء، فيدور النص السردى دورته مع فجانعية الحياة اليومية لفعل الموت والاعتقال والقتل والعنف والتدمير، بينما تنثال ذاكرة فردية سرعان ما تقتزج بذاكرة وطنية عامة، وكأن النص مرثية شديدة الشجن والإيلام والقسوة والرعب للجزائر، فتنداح صور من الذاكرة تشريحاً للتاريخ البعيد والقريب، وللسلطة بتمثيلاتها العسكرية والأمنية والسياسية ناهيك بالتنديد بالسلطان الاجتماعى السائد الصمت أو المتواطى أو المخدر أو المستباح، وتبلغ دروة الرثاء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤى ومدار اللحظة، وكأنه زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاصي الحية ورمورها الإيجابية الفعالية وفي مقدمتهم المشقفون المصورون، وهو ما يكشف عنه الفصل العاشر الأخير في الرواية من القسم الثاني، ويحمل توقيت الساعة (17 و58 دقيقة) حين تصوير وطأة الإرهاب بالقتل إلى اختلاط الوهم بالواقع حقيقة مرعبة لا سبيل للفكاك منها:

«أستيقظ في ساعة متأخرة جداً من الليل. أزهف نحو الباب والنوافذ، في الظلمة حتى لا أوقف ربما وفاطمة. أتحسس الأقفال. ثم أعود من جديد، أدخل فراشي، أسترق السمع إلى الأصوات التي تأتي من كل الجهات، ثم شيئاً فشيئاً أنام عليها لأجد نفسي في غمرة كابوس بدون ألوان. كابوس ليس كالحلم، واضح الوجوه والتفاصيل. أراهن من فوق، من الطابق الخامس، وهم يطعنون رجلاً يشبهني. أنا. مكثف كالحروف، وهم، سمعة، يتناوبون بمقترحاتهم. أقتنى أن يكون واحداً منهم إنساناً، يرحمني برصاصة. ولكنهم يتنافسون على أكثر طرائق الذبح ضرراً،

بالمنجل، بالسكين، بالسيف، بالفأس، بالشاقور، بالبوسعادي، أو بقضيب حديد البناء الذي حُوك إلى كتلة تشبه الحرية؟ أقوم مذعوراً. أغسل وجهي، أنتظر الصباح لأخرج نحو موت آخر» (ص ص 335-336).

## 1-2 - تعدد السردية وتناوبه:

هناك ذات ساردة هي وجدان تنطبع عليه وقائع الحياة اليومية التي غدا هذا اليوم مثالها، فينخرط المثقف، وهو أستاذ جامعي وروائي، في تواصله مع فعاليتيه الأسرية (ابنته ربما التي تقيم معه، وزوجته مريم وابنتهما ياسين اللذين يعيشان في باريس إذ تعلم الزوجة في جامعة فرنسية) والاجتماعية (الأصدقاء والصديقات والأقارب) ومحيط العمل النزيلة فاطمة والطبيبة النفسية إيماش... إلخ). والطلاب الأساتذة، ثم مايلبث أن يتشظى السرد بلهجانة أو بانتقاله إلى رواة آخرين منه إلى مريم أو الآخرين (كما في ص 26-27). وقد استعان الأعرج على التعدد والتناوب بتنوع السرد من ذاتي إلى تاريخي كالتلازم بين التوجه الذاتي من شراسة الإرهاب إلى تذكر الطهطاوي على مشارف باريس وإثارة سؤال العلمانية وجرأة أتاتورك في الوقت نفسه:

«تتناهني مشاهد القيامة. أستحضر وجه مصطفى أتاتورك وأنا أصرخ. الحماقة ارتكبت منذ زمن بعيد عندما وقف الطهطاوي على مشارف باريس وهو يحاول أن يفتح صدره نحو عطور المدينة ومتاحفها ومقاهيها وماكيناتها، ويبحث لها عن تأويل مستحيل داخل المصحف الذي لم يغادر يمينه. هل يملك حكامنا بعض شجاعة مصطفى أتاتورك؟

أوف. أشعر بأن هذا اليوم استثنائي، وعليّ أن أقوم بكل الترتيبات الممكنة للخروج من هذه الحفرة والقيام بمهامي الاعتيادية. المرور على الجامعة، المطبعة، الحوار مع نادبة. قالت وهي تكلمني عبر التلفون.

- لا تعطينى اسم مطعمك فأنا أعرفه. نتفق فقط على الوقت.

ثم حضور التجمع الاحتجاجى. الجنازة. فالعودة إذا كانت الرحلة ميمونة» (ص 45).

أو التلازم بين سرد الجواهر وسرد الأعراض من خلال إثارة القضايا الجوهرية وملاحقة التفاصيل العرضية الدالة في الوقت نفسه مثل الحديث عن الاختيار بالبقاء في الجزائر، بينما تلج زوجته مريم على أهمية البقاء سليماً، ثم يستغرق الحوار بينهما في أعراض القضية الجوهرية:

«- يكفى من المديح المخاوي. أكتب حتى لا أموت.. تسألني عن أحوالنا، نحن مثل بعضنا البعض تماماً لا شيء تغير.. هم يكبرون بسرعة ونحن نشيخ بكل جنوني. توحشناكم.

- واحنا كذلك.

- يا خويا. يرحم والدك. ألم تفتنع بعد، بأن الموت صار عند بابك؟

- عارف.. معني صار مطلقاً.. المؤكد، الحياة هنا أقل تعقيداً ما تتصور. الموت حاضر يومياً، لكن الناس مصرون على الحياة وإلى النهاية.

- يا رجل، عن أي حياة نتحدث؟ لأجل من نتحر الآن؟ من أجلنا، لسنا في حاجة إلى شهادات جديدة! من أجل الوطن؟ يربدك واقفاً تدافع عنه وليس في قبر.

- أنا عاجز عن تفسير هذه المعشية التي صارت قملأني.

- أنتَ هو أنتَ.. عندما تصمم لا تستمع إلا لنفسك. ليكن. هل نزولك ضروري في المدينة؟» (ص 187).

أو التلازم بين وصف الطبيعة ووصف النفس ووصف التاريخ ووصف المكان توسيعاً لدى المنظور السردى مثل تداعي الشجن لدى مقتل صديقه الفنان يوسف:

« ومع ذلك قتلوك يا صديقي. وأسكنوا البحر، وغيبوا الشمس مبكراً. أقوم على الطاولة الكبيرة. أدور داخل بياض الحجرة. أطل من النافذة صوب البحر. الظلمة ماتزال تلف المكان ولا شيء يوحى بأن انشغالاً ما يملأ زوايا المدينة. شيء ما يعذبني في عمق الأعماق، لم أعود على تحمّكه بسهولة. أقول في خاطري. لابد أن يكون القراصنة الأتراك الذين مرّوا على هذه الدنيا قبل الآن، قد امتصوها، وحوكوها إلى خراب بعد أن حكموا بالنص والقيامة والحديعة.

لم يبق على الصباح إلا بعض الساعات. زرقة البحر ماتزال داكنة وسط ظلمة لا تخرقها إلا السفن الصغيرة الراسية في مكان ما داخل هذا الساحل الواسع الذي بدأ يضيق فجأة، لا تظهر إلا أنوارها وهي تتلألأ في العمق مثل النجوم على سطح البحر » (ص 20).

وهذا التلازم بجمل فصاء السرد مفتوحاً على عمق التجربة وهولها، ومبتعداً عن مجرد التقريرية والخطاب الإيديولوجي. ويسعف هذا الانفتاح السردى شعرته بلغة الإيحاء. حيناً ولغة المباشرة حيناً آخر عندما يتداخل التأمل مع الوصف مثل:

« هذه الروائح الكريهة لن تنسيني تساؤلاتي. من كان يقول أنا نصل إلى درجة يصير فيها أكثر من ثلاثين مليون جزائري حالات باتولوجية مستعصية؟ سجناء بين موت هيّن أو موت قاسر. في أي شيء يمكن أن يفكر فيه الإنسان وهو يعبر فراغات الموت المتداخلة؟ في نفسه التي ترى الموت في كل شيء، في القهوة الصباحية، في السيارة، في الجسر، في المطار، في الطريق، في الإشارات الضوئية، في عيون الناس؟ أم في الآخرين الذين ما يكاد المرء يتلع بصعوبة اقتقاد أحدهم حتى يلحق آخر بالأول وهكذا؟ أم في الاثنين معاً؟ أم في نفسه وفي الآخرين الذين نعيش باستمرار على توقيتهم، لأننا قد نصير في لحظة من اللحظات من

هؤلاء الآخرين الذين ينظفون واحداً واحداً؟ فى الحقيقة أنا لست مع نفسى إلا فى لحظة الموت، بعدها أجدى فى وضع تثبيت! "ca! Le plus grave c'est vivre dans une fixation qui nous bloque (ص 312).

وتعنى الجملة بالفرنسية تأكيداً لدلالة التأمل إثر الوصف: « هذا هو الأسوأ. الحياة فى ثبات يعيقك ».

على أن التنوع السردى الأبرز هو التوسع فى استعمال الهجانة تشظية للسرد واستغراقاً فى البحث عن صوغه الخاص، فيتلاقى فى السرد الحوار بالفصحى، والحوار بالعامية، والكتابة بالفرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة من تعاليم الفقهاء إلى شروحهم إلى تعليمات التنظيمات الإرهابية، إلى الشعر، وهذه الهجانة تكاد تتقاسم مساحة السرد، فاحتل ذكر التوقيع بالساعة والدقيقة بالفرنسية فواتح الفصول جميعها:

#### القسم الأول: الوردة والسيف:

- 1 - الساعة الرابعة و0 دقيقة. (ص 12).
- 2 - الساعة الرابعة و15 دقيقة. (ص 22).
- 3 - الساعة الرابعة و30 دقيقة. (ص 35).
- 4 - الساعة الرابعة و40 دقيقة. (ص 44).
- 5 - الساعة الرابعة و50 دقيقة. (ص 58).
- 6 - الساعة الخامسة و0 دقيقة. (ص 69).
- 7 - الساعة الخامسة و15 دقيقة. (ص 80).
- 8 - الساعة الخامسة و40 دقيقة. (ص 80).
- 9 - الساعة الخامسة و50 دقيقة. (ص 107).



- 10 - الساعة السادسة. (ص 119).
- 11 - الساعة السادسة و10 دقائق. (ص 131).
- 12 - الساعة السادسة و22 دقيقة. (ص 143).
- 13 - الساعة السادسة و26 دقيقة. (ص 151).
- 14 - الساعة السادسة و39 دقيقة. (ص 170).
- 15 - الساعة السادسة و47 دقيقة. (ص 185).

### القسم الثاني: الخطوة والأصوات:

- 1 - الساعة السابعة و40 دقيقة. (ص 202).
- 2 - الساعة الثامنة و26 دقيقة. (ص 215).
- 3 - الساعة التاسعة و12 دقيقة. (ص 232).
- 4 - الساعة العاشرة و50 دقيقة. (ص 245).
- 5 - الساعة الحادية عشرة و47 دقيقة. (ص 263).
- 6 - الساعة الثالثة عشرة و33 دقيقة. (ص 274).
- 7 - الساعة الرابعة عشرة و11 دقيقة. (ص 288).
- 8 - الساعة السادسة عشرة و12 دقيقة. (ص 301).
- 9 - الساعة السابعة عشرة ودقيقتان. (ص 310).
- 10 - الساعة السابعة عشرة و58 دقيقة. (ص 323).

أما الكتابة بالفرنسية، فلربما كان مفيداً، لو أوردنا ترجمتها ومواقعها، ولعل الأعرج يؤكد هذه الهجانة في استخدام التوقيات بالفرنسية أو التكلم أو التعبير بالفرنسية في كل حين على هجانة المجتمع، إذ يعاني من تحقق هويته:

الصفحة:	التعبير:
1 - ص 14	اللجنة، يجب أن أنهض.
2 - ص 19	قد يكون القلق.
3 - ص 30	يكفي شخص واحد لتأدية هذا العمل القذر.
4 - ص 36	مرحباً يا أصدقاء.
5 - ص 40	- خذ، إنها شوكولا.
	- أرايت؟، ليست مسمومة.
6 - ص 41	ياللروعة، أنا سعيد جداً يا سيدي، شكراً.
7 - ص 60	هم تافهون.
8 - ص 75	عاجل.
9 - ص 83	البلد الأفضل.
10 - ص 86	الرحيل.
11 - ص 115	اسم «كنيسة الدوار القديمة».
12 - ص 121	اسم «المحطة».
13 - ص 133	المدة. ثم التخطيط لها جيداً.
14 - ص 135	هندسة الوجوه.
15 - ص 137	- المعدمون.
16 - ص 145	أصبحت ربما امرأة شابة، لا تنسى شراء حمالات صدر لها. عمتهم مساءً، وتصبحون على خير جميعاً.
17 - ص 157	سوف أكون اليوم أفضل دليل لك.

- 18 - ص 169 دكتاتورية التفاهة.
- 19 - ص 175 هكذا أفضل.
- 20 - ص 177 طعم مرير.
- 21 - ص 178 الرجل.
- 22 - ص 181 الأمير الضائع.
- 23 - ص 191 أتعلم. قد يكون الخوف هو السبب في كل هذا. ريم فتاة رقيقة حساسة.
- 24 - ص 197 خذ حذرك يا أبي فهم خطرون جداً. اعتن بنفسك قبل كل شيء.
- 25 - ص 216 - بغيا.
- يتوجب الحفاظ على الأخلاق.
- 26 - ص 223 إنه طويل، ولكن سريع العطب لا يحتمل، الحياة وحدها قاسية جداً.
- 27 - ص 224 أتعرف صديقي في هذا البلد. لقد أصبح الجميع مرضى نفسيين.
- 28 - ص 240 أنعلم يا صديقي نحن جميعاً بحاجة للتفاهم والتواصل لأننا بدأنا نصبح مرضى نفسيين. لقد أعادنا الخوف إلى الحالة الابتدائية.
- صحيح، لم نعد نتصرف إلا تبعاً لغرائزنا.
- 29 - ص 249 لكنني أعتقد بوجود شخص ما، هناك نقص في الخيال لدى الناشرين، لدى المفكرين.

- 30 - ص 256 إنها سويسرا.
- 31 - ص 258 - قات الأوان.
- صندوق تجاري.
- 32 - ص 261 - يرعيني التحول إلى حيوان مطارد.
- حيوان مطارد.
- 33 - ص 264 - الوطن، الحرية، الصباح، الأمة، مساء الجزائر.
- سلالة الأسياد.
- 34 - ص 265 - هذا كثير. إنهم يبالبون.
- محليون.
- 35 - ص 266 - إذا 2 عصير و2 بيتزا. شكراً.
- 36 - ص 267 هم القديما، بمرادون.
- 37 - ص 269 يؤكدون لك النجاح.
- 38 - ص 272 سوف يتم الأمر حسب اعتقادي، بالكاد أقف على رجلي، هذه الشراب المهلك.
- 39 - ص 285 الطريق الرابع.
- 40 - ص 296 هذا طبيعي.
- 41 - ص 312 هذا هو الأسوأ. الحياة في ثبات يعيقك.
- 42 - ص 314 - إنه العجز، وليس شيئاً آخر.
- إنهم غير قادرين، لا يوجد صفات أخرى.
- للأسف لم يتغير شيء.

43 - ص 318 - يمنع الرمي.

44 - ص 342 - هذا ليس صحيحاً، لدى رغبة أنا أيضاً في البقاء.  
للحظة معك.

وتتوزع التعابير أو الكتابة الفرنسية على أسماء أماكن وإشارات أماكن وعلامات تعامل في المؤسسات والإدارة، مثلما ترد في التأمل أو في اليقظة على سبيل النجوى أو الغضب أو الشتيمة، وفي الحوار بين المثقف والآخرين، ذكوراً وإناثاً، من مختلف المستويات الاجتماعية، على أن التخاطب بالفرنسية في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، ولا يوافي هذا التقصي لتعريب هذه التعابير أو الكتابة الفرنسية أنها أصيلة أو رئيسة في تعبير الأشخاص عن أنفسهم أو عن تفكيرهم. فقد كانت العربية هي الأعمق والألصق بحاحات الممارسة اللغوية، ويلاحظ وفرة الحوار بالعامية المفصحة غالباً كمثل هذا الحوار الساخن عن تداعيات السلطة والإرهاب:

« تدخلت من حيث لم أكن أريد.

- نتحدث عن حرق بلاد مثل الذي يتحدث عن حطبة ياهسة. النار التي ستأكل البلاد ستأكل الجميع، وأول ضحاياها، من يوقدها.

- خليها تَحُلَا. سكوتكم أنتم المثقفون هو الذي أدى بالبلاد إلى الهلاك.

- عن أي مثقفين نتحدث؟

- كلكم بلا تمييز. ماذا قدمت هذه الإدارة للبلاد من خير؟ عندما تعرف أنك معرّب، تهينك، فتبدو غريباً وكأنك لست من هذا الوطن. من حق هؤلاء المرفوضين أن يدافعوا عن وجودهم. المناصب الكبرى في أيديهم، الوزارات، السفارات، الولايات، الآن الأمور بدأت تتقلب. ثم من وقف في وجه السلطة يصدر عارٍ عندما بدأوا في تحطيم البيوت القصدية

- ورمي الناس في العراء وترحيلهم؟ من أعطى صدره وجسده للتراكم والموت غير هؤلاء الذين تنتكرون لهم اليوم؟».
- نستطيع أن نتحدث حتى الصباح في هذا الموضوع.
- أنا يا سيدي غير مستعد لسماع الكلام الخاوي. قُلْ وَأَشْ دَارُوا.
- غرقوا هم في صراعات تافهة استهلكت كل طاقتهم.
- ولكنهم صمتوا على جرائم السلطة. عندما كان الحداثيون يمارسون حداثتهم في المكاتب والصالونات، يتقاتلون حول مسائل ثقافية لم تكن تعني الناس كثيراً. الذين لم يكونوا يملكون لا سقفاً ولا دفناً، ويموتون بهدوء من جراء الجرب، والتيفوس، والسل. كل الأمراض المنقرضة عادت من جديد لتستقر في محيط العاصمة. ما هي الحلول التي أوجدتها النظام **سوى رمي الناس** إلى قسرى أجدادهم وهم لا يعرفونها مطلقاً، فالذين عرفوها ماتوا.
- كل هذا يجب أن لا يعمي أبصارنا. هذا النظام المتهالك هو الذي ألجب هذا الشكل المتهالك من التفكير» (ص 63-64).

وثمة وفرة في الرسائل، وفي صفحات طويلة تدعيماً للإفصاح عن مواجهة الذات في اتصالها بمدار الحياة اليومية الفاجع، ويؤيد هذه الدلالة أن الرسائل تبتعد عن العاطفية المجانية أو المكتفية بذاتها، إلى عاطفية مؤرقة بمصائب الذات العامة، كمثال الرسالتين من مريم إليه (ص 93-95 وص 176-183) والرسالة منه إليها (ص 219-231)، ويلاحظ أن رسالتها الثانية تقع في ثماني صفحات ورسالته في ثلاث عشرة صفحة، وقد حوت الرسائل عناصر اندغامها بالتحفيز كله، منذ دلالة العنوان «الذاكرة» إلى التفاصيل الأخرى، كما في المقطع من رسالته:

«بُعْدُكَ يرميني إلى بُعد آخر يشبه فراغات الذاكرة. يملأني في

غفلتي هذه، صوت أليس فيتوسى. يأتي من بعيد، يبحث عن حيطان المدينة الضائعة، ملوفاً بالقهر والحنين. لو تعرفينا لقد سرقوا الأشواق، والنور وهام يبيدون الذاكرة قطعة قطعة، ويأكلونها بهدوء وثبات كنود الخشب. أين اختبأت أليس فيتوسى كل هذا الزمن؟ كانت جدتي في ذلك الزمن البعيد كلما حزنت، تحرك الغناية بيدها النحيفة، جدتي لم تكن تعرف أن أليس ابنة قسنطينة، لكنها كانت تدرك جيداً أن صوتها يحفر قلبها كلما سمعتها. أين اختبأت أليس كل هذا الزمن. ثلاثين سنة وهي ممنوعة في الإذاعة والتلفزيون. من أعطى الحق لحكامنا الوطنيين أن يمنعونا من أصوات بلادنا. ألم يكن من الأفضل أن أستمع إلى هذا الأتني قبل ثلاثين سنة. لم يصنعوا لنا ذاكرة، بل قمعوا محشواً بالرماد والظلام والخوف. كم من الضغينات سكنت أعماقنا بجهل؟ ألم يكن من الأخف أن نسمع حنيننا داخل أرضنا قبل أن يتحول كل شيء إلى منفى، وتتحول نحن إلى باحثين عن توازن ما.

هذه المرة كذلك ساكون وحيداً واكتشف هذه الأسرار الصغيرة وأدعك وحدك للكتابة والهدم والجروح. وأتذكر أنا داخل مدينة متنگرة عن آخرها، (ص 229-230).

أما القصاصات فهي كثيرة جداً، وتشكل تناسلاً صريحاً مع دواعي التحفيز مثل الخبر عن الشروع بتطبيق النظام الأسبوعي الجديد وفق العطل الإسلامية (ص 15)، أو خبر التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخيزه (ص 18)، أو خبر ذبح الشاعر الفرنسي جون سيناك (ص 44) أو خبر اغتيال الطالب كمال أمزال في الحى الجامعي (ص 58)، أو خبر تكذيب وزير الثقافة والاتصال عن توقف بث «الأذان» بعد رمضان (ص 69)، أو خبر اغتيال الشاعر يوسف (ص 131)، وثمة اقتطاعات نصية أخرى، مثل وصف التماثيل والصور وما هو مكتوب شارح لها (ص 107

- ص 117) أو ورقة البرنامج اليومي لالتزاماته ووعوده (ص 203-204) أو نص صديقه يوسف الشعري (ص 209)، أو نص تعاليم البيعة ضمن الجماعات الإرهابية باسم الدين الإسلامي (ص 242-243) أو نص الأغنية الفيروزية (ص 276-277) .. إلخ.

## 2-2 - التماهي السيري:

لا يفارق السرد لعبة التماهي السيري إزاء ضبط التنضيد السردى، وكأن ضبط نسق التنضيد السردى، وكأن الراوي يقوم بتخييل السيرة، أو يجتهد في عملية السرد السيري، وتطول قائمة القرائن الدالة على موافاة السرد لسيرة الأعرح في تركيب الأسرة وانحذارها الريفى والطبقي وسمات تكوينه وتربيته الثقافية وتعليمه وإقامته وانتقله إلى الأماكن التي تعلم أو عاش أو علم فيها، وثمة تصريحات وآراء كثيرة للأعرج توافي تفكير بطل الرواية المشقف والروائي والأستاذ الجامعي قبحا بخص الفجعية بمآل الجزائر التي «كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية»<sup>(11)</sup>، أو أن تتطابق الممارسة اللغوية في الكتابة وفي الحياة اليومية مع الرؤية الفكرية والنظرية لمشكلة التعدد اللغوي أمام ضرورة المضي في التعريب ومواجهة «الفرنسة» وتحويل الدعوة إلى الأمازيغية تطرفاً ظالماً «يريد أن يكون كياناً مستقلاً» في إطار النزوع الجائر والمرعب المدعوم بقوى خارجية لتقسيم الجزائر، ويختلف هذا كله عن الاعتراف بالخاصية اللغوية والحق بوجود كيانات لغوية<sup>(12)</sup>، بل أن الشجن الذاتي حول المجازر الجماعية التي ترتكب في الجزائر وإرهاب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية تعاد صياغتها صراحة أو إيماء في مشاركة الأعرج في ندوة «من الذي يقتل؟» الواردة في كتاب نوري الجراح (دمشق) «الفردوس الدامي: 31 يوماً في الجزائر» (بيروت 2000م)، ولا يختلف وصف السجن الاختياري



في منزله مما يفضي إلى امتناع الحياة لديه والدخول في سبات الموت اليومي خوفاً من القتل المنتشر من صور العذاب الهستيري الناجمة عن إرهاب الجماعات الإسلامية في روع البطل المثقف والروائي والجامعي أيضاً، حتى لتعد بعض أحاديث الأعرج في الندوة جزءاً من استرسال النجوى المرعبة لبطل الرواية، مثل قوله:

«المحيط نفسه الذي أنا فيه، الآن، وهو بالغ الجمال كما ترى، لا يبدو طبيعياً، لأنني لم أتمكن من أن أكون، هكنا، في شقة قبالة البحر مباشرة إلا في ظروف غير طبيعية. فعندما لم يعد حقي في الحياة طبيعياً، صار في إمكاني أن أرى البحر من هذا الموقع. ولذلك فأنا أراه من حيث لا قدرة لي على أن أمتنع بالبحر. هو على بعد خطوتين، لكن الستائر دائماً مسدلة. منذ ثلاثة أيام وهي مسدلة، اليوم فقط رفعت الستائر. كأن العالم الخارجي هذا ليس لك، كأنك موجود فيه عن طريق الخطأ.

ولو أنني عدت إلى الشاطئ الذي ولدت فيه وعشت طفولتي، وهو شاطئ بسيط متوحش، والله إنني سوف أشعر بمتعة لا نظير لها. أحياناً أنا لا أخرج من هنا، أجلس لأيام لأن العالم المحيط بي ليس لي، ليس عالمي، وهذا أحد مصادر السخرية. نحن نسخر والناس (يقصد السلطة) يساعدوننا على ذلك. معذرة على هذا الكلام بقلب مفتوح. هنا أنا لا أستطيع أن أشعر بجمال هذا البحر وشاطئه إلا إذا نسيت أين أنا وفي أي ظروف أنا هنا. أنا مجبر على ممارسة عطية النسيان، لأتمكن من نيل شيء من المتعة. وهذه المسألة لا يمكن توفيرها لك إلا الليل. وترى المكان الجميل، والسفينة التي لا تقلع من سيدي فرج. إذ ذاك تشعر أن هذا البلد يجب أن يُحب. لكن يجب أن تتسنى ما هو موجود في الطابق الأرضي، لأنك يجب أن تسخر مما هو موجود هناك، حتى تكون موجوداً أو حتى

تستحق وجودك. وإذا كنت راعياً في الهروب، عليك أن تنتظر هبوط الليل.

هذا ليس إحساسى وحيدى، نحن اثنان في هذا المخيم بسبب الظرف الاستثنائى، مرزاق بقطاش وأنا. وهو مثلى بحب البحر لكنه يملك الشعور نفسه، مع كل هذا الحب للبحر، ثم إنك تشعر بأن هذا البحر ليس لك» (13).

ليس المقصود من هذه الإشارات البحث عن عناصر سيرية بالقدر الذى نتأمل فيه هذا السرد المتشظى الذى يحشد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع في تخييل روائى قائم بالدرجة الأولى على التفرغ بما هو كسر للإيهام من جهة، واستفراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى، وهذه أبرز سمات رواية النص، فليس الترحيع السيرى في السرد مهماً ما لم يندرج في تشظية السرد مكوناً من مكونات المنظور السردى.

## 3-2 - النزوع الدرامى:

حوك الأعرج رواية النص إلى مبنى درامى شأن المسرحية التى تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة، فهناك وحدة الزمان، إذ تدور الرواية في زمن محدد هو يوم من حياة مثقف جزائري داخل جحيم الحياة اليومية الوالغة في الإرهاب والقتل المجانى على أيدي أعداء الجزائر والحياة، وهناك وحدة المكان، فالمثقف يتحرك حذراً موشوماً برعبه داخل مدينة الجزائر من مسكنه المحاصر فيه إلى حيّه إلى الجامعة إلى الأماكن التى يتعامل معها مثل إقامة الأصدقاء والمعارف، إلى أماكن اللقاء والمعيشة مثل المطعم المغربى، إلى الجزائر القديمة وبحرها، حيث قام بنزهة مع ابنته ربما والأصدقاء... إلخ.

وهناك أيضاً وحدة العمل، فالتص يلم على ما يشبه رحلة الخلاص من قاع المجحيم، على أنها رحلة الوعي الشقي بالذات العامة، ذات الجزائر الجريحة، والرواية تتناص في بنيتها الدرامية مع رواية جيمس جويس (إيرلندة) «عوليس» (1922م) التي تدور في 18 ساعة، بينما تستغرق «ذاكرة الماء» 14 ساعة، وتغطي «عوليس» مدينة دبلن بأكملها، وتكاد «ذاكرة الماء» أن تتحرك على رقعة مدينة الجزائر بأكملها أيضاً. ومثلما كانت «عوليس» معنية بوحدة العمل من خلال الحركة الحرة لبطلها الذي تعلم في جامعة الحياة، وصارت الرواية مع حركة بطلها المثقف بالمعنى الأوسع كرنفالاً من «العلم والأدب واللغة والفلسفة والمسرح والطب والفلك والسينما»<sup>(14)</sup>، فإن «ذاكرة الماء» تطواف غير حر لمثقف محاصر ينتهي بالتنكر لاستكمال هذا التطواف للتعرف على روح المدينة، اندغاماً ببحث الرواية الرئيس عن ذات الجزائر **المهددة تحت سيف إرهاب الجماعات الإسلامية** التي تتلذذ بالموت اليومي بتعبير الراوي الذي مضى بالقصد إلى مبتغاه الأسلم والأفضل للجزائر «الصلاح بالعقل وليس بالسيف» (ص 64).

ومصادمت الجزائر غارقة في الدماء الغزيرة من «سيف الإرهاب، وكان القسم الأول «الوردة والسيف» استتباباً لذاكرة مغسولة بدم الجزائر المراق، فإن رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية في جنبات المدينة تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تنتابها رؤى الفجيعة الكابوسية من الخوف والقلق والحذر والرعب والتنكر إلى الاختناق بصور القتل: «ثم فجأة بدأت أسخر من نفسي، وأقرغ في داخلي، وأهلقه مثلهم في تفخيماتي التي لا معنى لها. فقد قتلت نفسي وأنا حي؟» (ص 336-337).

يتعمز النزوع الدرامي في «ذاكرة الماء» بمظاهر شديدة الدلالة على

مأساوية الحياة في الجزائر وفجائعتها، وكأن الرواية بتلاوينها الدرامية المختلفة مرثية للجزائر ومصائرنا القيمية الحققة في رحلة الموت المنتشر. وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المآسي الإغريقية «البرولوج» في نبوءة العرافة لأمه عندما كانت حاملاً به حول ما سيكون وكان:

«اسمعي يا لالة مولاتي. بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى. قبل أن يكون رابعاً صبياً. خامسك، أبشرك، سيكون صبياً جميلاً، يعشق حروف الله والكلمات وترية الأولياء الصالحين. سَمِّيه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكراً. تصدقي كثيراً وإلا سيموت بالحديد.

أي حديد؟

قالت أمي.

سكين. رصاصة. سيارة. طائرة.

ضحكت أمي وقتها كثيراً، وعندما كبرت قصت علي تفاصيل الضحكة.

- مجنونة العرافة. الرصاص انتهى مع الثورة. الطائرة بعيدة عنا وهي للذين يعرفونها ويملكون خير الدنيا. والسكين للجزائرين. وأنت هو أنت، جميل كالنوار وطويل كالنخلة.

وهاهو الزمن الميث يعود، ومعتلى رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبراً، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة قلاً الدماغ» (ص 12-13).

ثم تتوالى عمليات اندغام الذات الفردية المطاردة في فجائية الذات العامة، الجزائر المحاصرة بإرهاب الجماعات الإسلامية وتواطؤ النظام الجزائري مع القتل في الصمت وما يشبهه، مما تتفتن الرواية في هجائه،

ويتبدى تصوير الفجائية في أساليب متعددة، أذكر منها الحنين المقيم إلى صور الجزائر الحضارية، داخل نسيج الرواية كله. كقوله:

« - أنا أخفقت مع نفسي. كل شيء يتهار. حتى أبسط الخطابات صرنا تشكك فيها. مراجعنا انكسرت. ضخمناها حتى صدقنا أ، ها كل شيء في هذه الدنيا. وهاهي الدنيا تضحك علينا. ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثورة؟ من المستقبل؟ من السعادة؟ الوطنية؟..

- داخل الدائرة المغلقة لا نرى إلا الانغلاق لأننا نطل، شتتا أم أبينا، نفكر داخل هذه الدائرة. لكن عندما نتعد. قليلاً، نحتفظ بالمسافة الفاصلة بيننا وبين محيطنا سنكتشف الأشياء بشكل آخر، وربما أكثر رزانة، وأكثر موضوعية.

- ومع ذلك مازلت أأمل، حتى لا أموت مخنقاً. أأمل حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير. أصر أن نحافظ على هذا الحد الأدنى من التوازن من أجلنا ومن أجل الأطفال، عائلات كثيرة انكسرت وسط هذا التآكل الرخيص» (ص 84-85).

وتترافق صور الحنين مع صور الرثاء الموجه للذات حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة:

« - الآن تبدأ طقوس أخرى. طقوس الوصول

الوصول إلى أين؟ إلى جهنم أم إلى الجنة؟ أية جنة وسط فراغ ملم فيه البحر حواتجه، وهاجر على متن أول موجة هاربة. لا. لا. لم يعد شيء. يخيف حقيقة سوى موت الغفلة، قتلة الظهر، الحديعة، الطعنة التي رسمت بقعتها على ظهري حتى صرت أحسها يومياً، كلما خرجت أو دخلت، أحس بالدقة مسار شفرة السكين وهي تفتح طريقها بين عظام الظهر،

لتشقب القلب، وتخرج، من الجهة الأخرى، تحت حلقة الصدر. أعرف صوتهما وهي تحدث خشخشتها داخل اللحم والأعصاب والعظام الرخوة التي تقاوم عبثاً مرورها، أعرف رائحتها التي يختلط فيها الدم والحيض والنباتات البرية، والعرق الذي ينزف شيئاً فشيئاً من جروح محسوسة وغير مرئية.

- الآن يبدأ طقس آخر قبل الاندفاع داخل قبر اسمه الهيئت» (ص 323).

أما الصور الأبرز فهي صور الانتقاد اللازم والهجاء المقذع والتهكم المؤسسي والدعابية المريرة من مسببي هذه الفجائية لدى تشريحه للسلطة وللجماعات الإسلامية وللتاريخ السياسي القريب والبعيد.

توغل «ذاكرة الماء» في اشتغالها السردية ما بعد الحداثي نموذجاً لرواية النص، ولا سيما سعي مؤلفها على انتظامها في الكتابة الواعية بذاتها وهي تتخلق في نوعها الخاص، وتوائم بين مستويات سردية ولغوية متعددة تعبيراً عن فجائية الذات القومية في الجزائر.

## الهوامش والإحالات

- (1) الأعرج، واسيني: «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» الط 2 - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - 1983م - القسم الثاني - ص 558.
- (2) الأعرج، واسيني: «وقع الأحذية الحشنة» - دار الحديث - بيروت 1981م - ص 9.
- (3) المصدر نفسه - ص 111.
- (4) الأعرج، واسيني: «نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» - دار الحديث - بيروت 1983م - ص ص 5-6.
- (5) المصدر نفسه، ص 221-222.
- (6) الحراط، إدوار: «مهاجمة المستحيل: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة» - منشورات دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - ص 29-30.
- (7) الحراط، إدوار: «الحساسية الجديدة: مفالات في الظاهرة القصصية» - دار الآداب - بيروت 1993م - ص 21.
- (8) بذكر محسن حاكم الموسوي (المراقب) في كتابه «نارات شهرزاد: فن السر العربي الحديث» (دار الآداب، بيروت 1993م) أحد الكتب في سبق هذا المصطلح، وهو كتاب باتريشيا ولف: «رواية النص: نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها»، لندن 1984م، انظر الصفحات 173-203.
- (9) الأعرج، واسيني: «رمل المائة - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف»، دار كتعان للدراسات والنشر - دمشق - 1993 ص ص 441-422.
- (10) الأعرج، واسيني: «ذاكرة الماء - صحنه الجنون العاري» - منشورات الجمل - كولونيا - ألمانيا 1997م وستقتصر في الشواهد التالية برقم الصفحة في آخر الشاهد.
- (11) انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري واسيني الأعرج لـ «المستقبل»: «الجزائر التي كانت تتوافر على إمكانات ثقافية استثنائية كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية» (حاوره في دمشق علي العقباني) في جريدة «المستقبل» (بيروت) - 2001/4/30 - ص 18.
- (12) انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري الدكتور واسيني الأعرج لمجلة «الحوادث»: «لا بد من الاعتراف بـ «كيسانات لغوية» في الجزائر هي العربية والأمازيغية والفرنسية» (أجراء جهاد فاضل) في مجلة «الحوادث» (بيروت) 2001/8/24 ص ص 54-55.

13) الجراح، توري: «الفردوس الدامي 31 - يوماً في الجزائر» - رياض الريس للكتاب والنشر - بيروت 2000 ص 184.

14) أنظر: جريس، جيمس: «عوليس» (ترجمة د. طه محمود طه) - الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة 2، 1994م - ص 5-6.

\* \* \*





# الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية

عبد السلام صحراوي

لا أحد يجادل في كون الأدب العربي من الآداب الإنسانية الكبرى، وهو يمثل تراثاً إنسانياً حاقلاً بكل القضايا الإنسانية الصغيرة منها والكبيرة. وقد عرف الأدب العربي على غرار آداب الأمم الأخرى جل الأجناس الأدبية على امتداد تاريخه الطويل.. وأكثر من ذلك فإننا نجد هذا الأدب يستأثر ببعض الأجناس الأدبية التي لا توجد، أو لا تكاد توجد بوضوح، في غيره من آداب الأمم الأخرى مثل «المقامة» التي يعدها الكثير من الدارسين جنساً أدبياً عربياً بامتياز؛ كان له حضوره القوي والتميز في تاريخ الأدب العربي..

غير أن الشعر، في تاريخ الأدب العربي، احتل المكانة الأولى، والصدارة. فقد كان الشعر هو الجنس الأدبي الأول الذي عرفه الأدب العربي. ونحن لا نعرف جنساً أدبياً آخر قام قبل الشعر في تاريخ الأدب العربي، وكل الأفكار والآراء التي تذهب إلى افتراض وجود جنس أدبي آخر، وأجناس أدبية أخرى، قبل الشعر، في تاريخ الأدب العربي، هي مجرد افتراض ومحض ادعاء وتخمين لأنها لا تستند على أدلة وبراهين مؤكدة تاريخياً أو علمياً. ثم إن ما يدحض ذلك الافتراض أو التخمين بوجود جنس أدبي قبل جنس الشعر، هو ما كان عليه النشر قبل ظهور الإسلام "حيث لم يتبوأ هذا القطب الأدبي مكانته الممتازة إلا بعد ظهور الإسلام، وبفضله، وذلك بما جد من أغراض للكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال، فكان لا مناص من أن ينزل الشعر للنشر شيئاً فشيئاً، عما كان له من نفوذ أدبي مطلق"<sup>(1)</sup>. هذا الأمر يدلنا بوضوح على أن الشعر، كانت له المكانة الأولى وكانت له الصدارة، كما كانت له السيادة

المطلقة على الأجناس الأدبية العربية لاسيما، وهو أقدمها على الإطلاق من حيث الظهور ومن حيث المكانة. لقد كانت للشعر العربي، منذ العصر الجاهلي «مكانته المرموقة بين المأثور من أدب العرب طوال حياتهم التاريخية منذ ذلك الزمن البعيد الذي عاشوا فيه في حدود جزيرتهم أو أطرافها لا يتجاوزها إلا لماماً، إلى العصور التي انتشروا فيها حاملين أضواء الإسلام الذي رفعوا مشاعله في مختلف البقاع، وتقاليده العروية التي ربّوا في ظلّاتها، والتي ورثوها عن أسلافهم الأمجاد»<sup>(2)</sup>.

ولقد ورثت الأمة العربية حرص الأجداد على التراث الأدبي الشعري ولم تفقد هذه الأمة حرصها على التراث الشعري في أي عصر من عصورها «فما من عصر من عصور التاريخ الطويلة التي عاشت فيها الأمة العربية إلا وقد برزت العناية فيه بالشعر الجاهلي بروزاً واضحاً...»<sup>(3)</sup>. ولا يزال الشعر الجاهلي يحظى بالمنزلة العالية في كل البلاد الناطقة بالصاد، وبغيره من البلاد التي تعنى بتاريخ وتراث هذه الأمة. والسبب في ذلك، يعود إلى كون الشعر هو أبرز فنون الأدب العربي، وهو إلى ذلك، أهم مصدر من المصادر التي يستقي منها الدارسون ما يلزمهم في البحث في تاريخ العرب وحضارة هذه الأمة العربية..

إن العناية الفائقة بالشعر عند العرب منذ القديم، جعلته كجنس أدبي يشغل حيزاً كبيراً في الزمن وفي الاهتمام على مر العصور. فكانه هو وحده الأدب الحق، أما ما عداه فهو شيء لا يكاد يحظى بالعناية، أو هو شيء يصب في روافد الشعر. ولهذا السبب انشغل القدماء كلية بالنظر إلى الشعر والكتابة فيه أو عنه. فوجدنا الكتابات النقدية القديمة - خاصة - تتناول الشعر، أولاً وأخيراً، بالدراسة والنقد والنظر وتعزف، أو تكاد تعزف، عن النظر في المنشور. فكان الاهتمام حول الشعر أساساً، لا من

حول النشر. وقد تجلّى ذلك الاهتمام خاصة في كتابات نقدية رائدة تناولت الشعر والشعراء بالدرس والتعريف والنقد والموازنة مثل «الشعر والشعراء»، لابن قتيبة، و«طبقات فحول الشعراء»، لمحمد بن سلام الجمحي، و«نقد الشعر»، لقدامة بن جعفر، و«الموازنة بين أبي تمام والبحتري»، للحسن بن بشر الأمدي، و«الموشع»، لأبي عبدالله محمد بن عمران المرزباني... إلى غيرها من الكتب الكثيرة التي حفلت بالشعر والشعراء والتي تعد أمهات الكتب والدراسات الأدبية والنقدية. وكلها أولت الشعر والشعراء العناية الفائقة والاهتمام الأول في متونها الشيء الذي زاد من الاهتمام بالشعر، سواء على المستوى الرسمي أو على المستوى الثقافي العام، وهو الأمر نفسه، الذي رسّخ مكانة الشعر وأعطاه السيادة بلا منازع في العهود القديمة خاصة.

ولا يغيب عن في هذا الصدد ما صنعه أبو عثمان الجاحظ، خلافاً لغيره.. وهو الذي التفت قليلاً إلى المنشور في تراث العرب، إلى جانب عنايته بالشعر، حيث يعد الجاحظ في تقدير أحد الدارسين، «أول من حاول أن يعنى بالنشر، بعض العناية أو كلها، بالإضافة إلى عنايته، بالشعر... في كتاب «البيان والتبيين» خصوصاً، حيث أورد نصوصاً كثيرة تعد من روائع الأدب المنشور، ومن ذلك أشهر الخطب التي عرفت بروعة بيسانها، وبعض أحاديث الأعراب، ومحاورات بعض البلغاء وأوائل الكتاب والمنظرين. ولولا ذلك الجهد المبكر في تقديرنا الخاص، لضاع من الأدب العربي أروع نصوصه المنشورة»<sup>(4)</sup>.

ولعل من الأسباب التي مكنت الغلبة للشعر على النشر منذ القديم، كون الأدب العربي قد قام منذ نشأته الأولى على الرواية والحفظ أكثر من قيامه على الكتابة والتدوين، لاسيما ونحن نعرف أن كتابة القرآن الكريم، كانت «فاتحة عهد التدوين عند العرب...»<sup>(5)</sup> وأما قبل ذلك -

وخاصة في الجاهلية - فقد كان التدوين "يقتصر على مقتضيات الحياة الاجتماعية الهامة، مثل كتابة الصكوك، والعهود، والمواثيق وما إليها. أما الأعمال الأدبية، فلم تكن تدون إلا نادراً، لأن الشعر ازدهر في البادية، وهذه تفتشت فيها الأمية، إلا ما ندر، لذا كان اعتمادها الأساسي على الذاكرة، والرواية الشفوية في حفظ الشعر والمأثور الأدبي..<sup>(6)</sup> ولا غربة - في غياب الكتابة والتدوين - أن يحظى الشعر على حساب النثر بالحفظ والرواية والانتشار نظراً لسهولة نقله وحفظه وروايته، ونظراً لطبيعته التي تجعل تداوله سهلاً وحفظه في الذاكرة ميسوراً. وأكثر من هذا، فقد كان لكل شاعر معترف بشاعريته ومكانته الشعرية، راوية يحفظ شعره ويستظهره ويروي عنه، ويروج شعره في الأسواق والمجالس الأدبية فيتناقلها الناس ويحفظونها عن ظهر قلب بفعل رواجها وتداولها.. فكان «الرواية» من هذه الناحية يقومون بما يمكن أن يسمى بالصحافة الأدبية وأكثر. وهي عملية تقوم بالأساس على الحفظ والذاكرة والإنشاد والتشديد والدعاية لمن يروون لهم من الشعراء في عكاظ، وفي مواسم الحج، وفي الأسواق، وفي المريد، وفي غيرها من النوادي والمجالس الأدبية. خصوصاً وأن حفظ الشعر ونقله والدعاية به وله أمر أسهل بكثير من رواية المنشور. ولقد كرس عملية «رواية» الشعر - في غياب الكتابة والتدوين - أدبية الشعر وحده، وجعلت المنشور من كلام العرب، يتراجع إلى الوراء قليلاً.. «ذلك لأن الموزون، بحكم خضوعه للإيقاع والقافية، كان أيسر رواية، وأقدر على السيورة، وأقوى على البقاء، فبقي معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ من حيث ضاع علينا تراث أدبي منشور، حتماً، ضخماً. وما ذلك إلا لأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنشور في موقف من المواقف جملة»<sup>(7)</sup>.

وهذا الأمر، يجعلنا نعتقد بأن ما ضاع من المنشور الأدبي قديماً، وقبل عهد التدوين والتأليف، كان شيئاً ضحماً، وإذا ما كان الشعر قد حُفظ معظمه عن طريق الرواية والرواة، فما حُفظ من المنشور إلا القليل.. وضاع أكثره في طي النسيان. ذلك لأن النشر ليس كالشعر من حيث سهولة الحفظ والرواية والانتشار بين العامة والخاصة. أضف إلى ذلك أن الرواة كانوا ينحازون إلى الشعر انحيازاً، كما كان الشعر يحظى لدى الخاصة في المجتمع، وفي المجتمع كله بالتقدير والتبجيل على حساب النشر. فالعرب في العصور القديمة خاصة، كلهم (\*)؛ خاصتهم وعامتهم، كانوا منحازين بالفطرة إلى جانب الشعر.. وما النشر عندهم إلا كلام يأتي في مرتبة بعد مرتبة الشعر. فالرواة في هذا الصنيع كانوا يتجهون في الاتجاه الذي يأخذه المجتمع برمته: فالسيادة كانت منذ البداية للشعر وما كان للشعر أن يتخلى عن تلك السيادة في مجتمع كان فيه الشعر ديوانه. «الشعر ديوان العرب». كما لم يكن لأمة كان فيها الشعر لسان عزتها وفخرها وعنوان مجدها أن تعزله أو أن تزججه عن عرشه لحساب النشر الذي لم يكن ليحظى بالمكانة اللائقة إلا إذا كان متصلاً بمواقف عظيمة ذات أهمية.

ولهذه الأسباب، وغيرها، لم يحفظ لنا الرواة في النشر العربي القديم، إلا الآثار النثرية ذات العلاقة المباشرة بمواقف رائعة لا يجوز، أو لا ينبغي أن تنسى أو أن تهمل. أو لأنها ارتبطت بشخصيات تاريخية كبيرة، أو مواقف تاريخية ذات شأن عظيم. ومع ذلك فالذي بلغنا من تلك الآثار النثرية القديمة لم يسلم في معظمه من الاختلاف والتباين في الرواية والنقل الشفوي. وهذا الأمر يمكن ملاحظته حتى بالنسبة للأحداث النبوية الشريفة، التي كان قد تأجل تدوينها إلى مرحلة لاحقة لتدوين القرآن الكريم. إذ تذكر المراجع أن عملية تدوين الحديث الشريف لم تبدأ إلا في القرن الثاني للهجرة. «وكانت هذه العملية في السابق محدودة جداً تقتصر

على بعض الصحابة الذين كتبوا الأحاديث الشريفة بقصد دراستها وحفظها ليس إلا، لأن الرسول صلى الله عليه وسلم نهى عن تدوين أحاديثه خلال حياته خشية اختلاطها بآيات القرآن الكريم...»<sup>(8)</sup>. وإذا كان هذا هو شأن الأحاديث الشريفة، فيمكننا أن نتصور ما حدث، أو ما كان يمكن أن يحدث، بالنسبة لرواية الشعر، وما بالنسبة لرواية الآثار الأدبية المنشورة، سواء ما تعلق منها بالخطابة أو الأقوال المأثورة عن العرب القدماء، أو ما تعلق منها بالقصص، الذي يقول عنه شوقي ضيف «وينبغي أن لا نعلق أهمية تاريخية أو أدبية على هذا القصص، فإن الرواة حركوا فيه كثيراً قبل أن يأخذ شكله النهائي عند «أبي عبيدة» وغيره من مؤلفي العصر العباسي...»<sup>(9)</sup>. وهو يسوق مثلاً على ما ذهب إليه، قصة «الزباء» ملكة «تدمر» ببيادة الشام في القرن الثالث الميلادي، وكيف تعرضت إلى التحريف طويلاً في الرواية كما في الكتب بعد ذلك<sup>(10)</sup>.

كما أن ما بلغت الاهتمام فيما نقله الرواة من الآثار النثرية، فيما عدا ما اتصل بالتراث النبوي الشريف، كان معظمه آثاراً مسجوعة فكأن الرواة في ذلك الصنيع يعاملون تلك الآثار النثرية معاملة متهم للآثار الشعرية، أو لعل العلة في ذلك كانت تكمن في كون الآثار المسجوعة التي تقوم على إيقاع السجع كان تيسر وتسهل تداولها وانتشارها، ومن ثم حفظها مثلما هو الشعر القائم على الإيقاع والموسيقى. ويتجلى ذلك الأمر في الخطابة الجاهلية التي اتسمت بكثير من الصنعة كما هو النص الذي يعزى إلى قس بن ساعدة الإباضي، أو في سجع الكهان<sup>(11)</sup>.

ومن بين الأجناس الأدبية النثرية في الأدب العربي، نجد جنس «المقامة»؛ وهو الجنس النثري الأدبي الذي يعد ابتكاراً عربياً بامتياز. وهو إلى ذلك، الجنس الأدبي الذي رسخ حضوره كجنس أدبي راح يتناول

على الشعر، وشبّه أدبيته إلى جانبه مع اختلاقه من حيث الشكل والمضمون كلية عن الشعر. ويذهب أحد الباحثين إلى القول بشأن «المقامة» إنها «لو حُفظت كل نصوص المقامات، ثم طبعت ونشرت بين الناس، لشكلت تراثاً أدبياً ثرياً ضخماً. وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضياع، في المشرق والمغرب جميعاً، فقد احتفظ لنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تعدّ كثيرة، كثرة نسبية على الأقل. وناهيك أن عدد كُتّاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقامياً»<sup>(12)</sup>.

ولعلّ جنس المقامة في الأدب العربي هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي، حافظ على تقاليده الأدبية والفنية على مدى قريب من عشرة قرون من الزمن، كما حافظ على أدبيته وقيّمته الفنية منذ «بديع الزمان الهمداني» إلى المولحي، وصولاً إلى «حافظ إبراهيم» وحتى «محمد البشير الإبراهيمي». ونحن إذا نظرنا إلى هذا الجنس الأدبي النثري، فإننا نركز في احتمال به وبأهميته لكونه جنساً أدبياً عربياً يمثل أحد أوجه الإبداع الحقيقي في مجال النثر العربي القديم، ويمكن أن نقول أكثر من ذلك. فهو الجنس الأدبي الفني الوحيد في مجال النثر الذي مثل أحد أوجه الإبداع الأدبي المعترف به في مجال النثر بين القدماء على الأقل. وهو وجه راق للإبداع العربي بحق إلى جانب الإبداع الشعري.. ومن هذه الزاوية، فالمقامة تمثل الجنس الأدبي «الثنوي» المعادل في ميزان تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر.. ذلك أننا لا نجد أجناساً أدبية ثرية في تاريخ الأدب العربي القديم.. لها تقاليدها وأصولها الفنية مثلما كانت عليه وحظيت به «المقامة». وإذا كانت هنالك أجناس أدبية أخرى ثرية قديمة في الأدب العربي فإن المقامة تعدّ بيتها أنضج الأجناس الأدبية الثرية العربية على الإطلاق من حيث أدبيتها وسمة الإبداع فيها وتفوقها الفني. وهذا ما دفع «عبدالمالك مرتاض» إلى القول بعد أن يشير إلى امتداد هذا الجنس الأدبي من «بديع الزمان الهمداني» إلى «حافظ



إبراهيم» و«محمد البشير الإبراهيمي» يقول: «وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح، ألقيته هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقى في العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدياء العربية الغابرين على الأقل، فكان الذي يصادي الشعر العربي في رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر»<sup>(13)</sup>.

وإذا كان هذا هو شأن «المقامة» في الأدب العربي، فإنه مع ذلك - في رأينا - لم يستطع هذا الجنس الأدبي النثري أن يقلل من شأن الشعر، ولا أن يزحزحه عن عرشه. فقد ظل الشعر يحتل الصدارة وله السيادة بين الأجناس الأدبية في التراث الأدبي العربي، حتى أننا في بعض الأحيان نلجأ إلى الاعتقاد بأن الأمة العربية كانت في عصورها الأولى، وإلى فترة طويلة من تاريخها، أمة متعصبة للشعر على حساب الأجناس الأدبية الأخرى..

ولعل هذا، يجعلنا نتساءل عن شأن القصة في الأدب العربي. هذا الأدب الذي اتهم خطأ بأنه كان في القديم يخلو من القصص. وكانت هذه التهمة تقوم على أن ليس في الأدب العربي القديم القصص والقصائد المطولة مثلما في تاريخ الأدب اليوناني القديم. غير أن المتأمل، والدارس لتاريخ الأدب العربي، يدرك تماماً أن فن القصص قديم فيه، وأكثر من ذلك أن القصص فيه يمثل قوام الأدب العربي المنشور.. ويكفي للدلالة على ذلك أن يعود الباحث أو القارئ إلى أي كتاب من أمهات الكتب الأدبية ليجده جامعاً بين دفتيه من الأقاصيص ومن القصص الطويلة ما يدل على أن الخيال العربي كان له الأثر الكبير والشأن العظيم في وضع ونسج القصص، الدال على رسوخ فن القص في التراث العربي وقدمه. وهو إلى ذلك كان يمثل بعض فنون الأدب العربي في حملته. فكتاب الأغاني «لأبي الفرج الأصفهاني» وكتاب العقد الفريد «لابن عبدربه»، وكتاب الأمالي

«لأبي علي القالي»، تجمع كلها مادة نثرية تقوم، أو تكاد تقوم، على قصص الغرام أو الحماسة وما إليها. فكتاب «الأغاني» فيه من القصص الأدبي البالغ ذروة الفن الشيء الكثير، وإن لم يكن قد وضع على منوال القصة الحديثة من حيث البناء الفني وجمالية الفن القصصي الحديث. ذلك لأن القصة الفنية ذات القواعد الفنية المعروفة حالياً هي فن حديث لم تعرفه الآداب في العالم كله إلا منذ قرنين اثنين أو أكثر بقليل فقط.

ولهذا، نستطيع القول إن «القصص» فن قديم في العربية، وقد تطور في العربية على مر العصور حتى عصرنا الحاضر. وفي هذا الصدد نشير إلى قصة «حي بن يقظان» التي كانت تمثل التفكير الديني الحر في عصر «ابن طفيل» (\*) في القرن السادس الهجري<sup>(14)</sup>. كما تمثل أيضاً في نظر الكثير من الباحثين والمهتمين قصة الفلسفة العربية الإسلامية.

كما يزخر الأدب العربي القديم بالقصص التي تكثر فيه «الخرافة»، وهو ولا شك نوع من القصص يدل دلالة قوية على ما كانت عليه «الخرافة» من قوة ومن شأن في التفكير آنذاك. فقد كانت «الخرافة» تختلط بكل أنواع التفكير بما في ذلك التفكير الديني إلى يومنا هذا. وهذا ليس حكرأ على العرب وحدهم بل إن «الخرافة» نجد لها مكاناً وحضوراً قوياً في تفكير الأمم كلها بما في ذلك الأمم المتحضرة والمتقدمة في العصر الحديث. ناهيك عن شعوب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية. فالخرافة نوع من التفكير الذي اكتسح جميع عقول الأمم والشعوب في القديم كما في العصر الحديث ولا يزال مستمراً. الأمر الذي يؤكد أن الخرافة برغم التقدم الهائل الذي شهدته البشرية لا تزال هنا وهناك وتشكل حيزاً من المعتقدات البشرية السائدة. والخرافة ضمن القصص العربي القديم مثلت جانباً مهماً لا يقل روعة وخيالاً عن أساطير الميثولوجيا المصرية واليونانية القديمة.

وفي هذا الصدد لا يغيب عنا ذكر كتاب «ألف ليلة وليلة» وهو الكتاب الذي جمع - العديد من القصص الرائعة في خيالها والباهرة من حيث تركيبها. كما أنه الكتاب الذي «لا يزال عند الأمم كلها يعتبر مصدراً من مصادر الأدب القوي، لا يخلو في كثير من أجزائه من الخرافة التي كانت سائدة في العصر أو العصور التي كتب فيها»<sup>(15)</sup>. وهو بالرغم مما فيه. في كثير من الأحيان، من دقة في تصوير الواقع ووصف وتصوير حياة الفرد والأسرة والجماعة تصويراً يقوم على الملاحظة وإبراز جوانب الواقع الذي يعتمد على التصوير المضبوط وقوة الملاحظة الصحيحة. ومع ذلك، «فإن ما يبلغه الخيال فيه من رسم صور الجن وأخبارهم ومن الحديث عما في الهند والسند وغيرهما من آثار لم تعرفها الهند والسند إلا في مخيلة أصحاب هذا الكتاب العربي، يدل على عقلية خاصة كانت تسبغ هذا النوع من التفكير وتعتبره مصدراً للحقيقة»<sup>(16)</sup> وهذا التوجه في التفكير، وهذا الجانب «الخرافي» لم يكن هو الآخر حكراً على العرب، بل تشترك فيه جميع الأمم والشعوب. وهو لا يزال سائداً في بقاع كثيرة من العالم، فالخرافة لم تنسحب بعد - تماماً - من حياة وتفكير الإنسان.

كما لا يغيب عنا أن نشير أيضاً إلى قصص أخرى في التراث العربي القديم وإن كانت دون «ألف ليلة وليلة» من حيث القيمة الأدبية والمتعة الفنية، منها قصة «عنتر بن شداد»، وقصة «الزير سالم»، وقصة «سيف بن ذي يزن»، وقصة «رأس الغول»، وغيرها من القصص. وهي وإن كانت تعتمد نوعاً ما على بعض وقائع التاريخ - أو أنها تزعم ذلك - إلا أنها أقل روعة من ألف ليلة وليلة، ولكنها مع ذلك «تصور الحياة العقلية للعصور التي ظهرت فيها وتدل على ميول أهل تلك العصور ونوع حياتهم».

وما سبق، يتضح لنا، أن العرب قد عرفوا القصة في أدهم، كيف لا، و«ألف ليلة وليلة» من نسج الخيال العربي، فكل من يتهم الأدب العربي بخلوه من القصة، إنما يقصد القصة الفنية ذات القواعد المعروفة حديثاً، غير أن القصص كان معروفاً في التراث العربي القديم. إلا أن الأسلاف - العرب لم يعتبروا «ألف ليلة وليلة» أدباً وهم الذين كان يغلبهم التعصب للشعر والقصيدة فحسب. ولذا لم نجد أحداً من النقاد القدامى يذكر كتاب «ألف ليلة وليلة». ويذهب أحد الدارسين إلى القول إن العلة في عدم تعرض النقاد العرب القدامى لكتاب «ألف ليلة وليلة» هي أنهم «لم يحترموا القصة كباب من أبواب الأدب»، وآثروا عليها التراجم والأخبار، أي كل ما له جذور ممتدة في الواقع التاريخي، دون أن يأبهوا كثيراً إلى ما هو رمز للواقع وغاب عنهم أن الرمز أشد إيضاحاً وتركيزاً للحقيقة من النص المحدود. عدا كونه درية من ذرائع النفس للتعبير عن مكتوباتها. ولا شك أيضاً أنهم أهملوا «ألف ليلة» لأسلوبها وشعبيتها (أو نقول وإنسانيتها؟). فهي من أدب السوق لا من أدب الخاصة» (18).

ونحن نقول، إن «ألف ليلة وليلة» وإن لم تحظ باهتمام النقد والنقاد القدامى ولم يتناولوها في مؤلفاتهم وكتبهم التي حظي فيها الشعر خاصة بالعناية والرعاية والدرس والتحليل والتفسير والموازنة، فإنها قد حظيت حديثاً بالدراسة والاهتمام والنقد حتى على المستوى الأكاديمي. وكتاب «ألف ليلة وليلة» بقصصه العديدة والمتنوعة، يمثل مزيجاً غنياً فيه الواقع كما فيه الرمز والإيحاء. وهي قصص تصور حضارة عصر معين، لكنها في الوقت نفسه «تكشف عن النزعات البشرية إطلافاً. فالكتاب بجملته بحث عن السعادة، والكثير مما فيه من ضرب الحوادث الخلمية تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق في أحلام اليقظة» (19).

وهنا نتساءل هل شغل «القصص» في الأدب العربي القديم مكانة خاصة؟ بالطبع لا. وكما قلنا، فإن الأسلاف لم ينظروا إلى «القصص» على أنه باب من أبواب الأدب أو جنس من أجناسه. ولذا ظل الجنس الوحيد بين الأجناس الأدبية صاحب السيادة وصاحب الصدارة والامتياز. ألم تكن هذه الأمة، أمة متعصبة للشعر...؟

ونحب هنا أن نشير إلى أن الشعر العربي قد سُخر في جانب كبير منه نحو أغراض ابتعدت عن القضايا الإنسانية النبيلة؛ ذلك أن من أغراضه ما تحول إلى نوع من التزلف والتملق والمحاباة، يدل على ذلك غرض المدح في الشعر العربي. وكان ذلك، بتشجيع من الحكام في غالب الأحيان، وهم الذين كانوا غالباً ما يجزلون العطايا للشعراء، كما أن الشعراء أنفسهم كانوا يتخذون المدح طريقاً للكسب أو للتملق والتزلف. فكانوا بذلك يقومون بنوع من **الدعاية الرخيصة** لمدوحيههم. وفي أكثر الأحيان يصفونهم بأوصاف ليست فيهم. مما يدل على نوع من التردّي والطمع. وليس أدل على ذلك من أن «المتنبي» - وهو الشاعر الكبير - قد مدح «كافور الإخشدي» مدحاً كاذباً ووصفه بصفات جليلة طمعاً في ولاية أو غيرها، ولما علم بأنه لن ينال غرضه من «كافور» عاد فهجاء هجاءً لا دعاً ليس كمثله هجاءً.. ألا يدل هذا على انحراف في الشعر العربي نحو أغراض رخيصة هي التملق والهجاء والفخر وغيرها من الأغراض التي لم تكن تخدم القضايا الإنسانية الكبيرة، خصوصاً إذا علمنا أن تلك الأغراض قد شغلت حيزاً كبيراً من الشعر العربي؛ المدح، والهجاء، والمجون، والفخر، وغيرها.. ولولا أغراض صميمية في الشعر العربي كالغزل والحكمة، لكانت أغراضه تكاد تكون أغراضاً ضحلة ليست لها قيمة في عصرنا هذا. وما الذي يبقى بعد ذلك من شعر «المتنبي» لولا شعر الحكمة فيه ومقدرته كشاعر على تطويع اللغة العربية والامتياز في توظيفها شعرياً...؟

وليس هذا تحاملاً على الشعر العربي، بقدر ما هو تنبيه إلى ما فيه؛ وإشارة إلى ما له وما عليه. خصوصاً وأنه الجنس الأدبي الأقوى، وأن الشعراء قد استهلكوا طاقاتهم الشعرية ومقدرتهم الإبداعية في أغراض هي اليوم لا تمثل موضوعات ذات قيمة وميزان. وحين نعرف أن تلك الأغراض البعيدة عن قضايا الإنسان والمجتمع قد استهلكت جانباً مهماً من الطاقات الإبداعية. كما أن الشعر، وهو الجنس الأدبي الأول في العربية، قد سُخِّر غالباً في خدمة ذوي الجاه والسلطة، أو خدمة لأغراض فردية رخيصة كالمجون والهجاء وغيرهما. ألم يكن ذلك كله مضیعة للجهد والوقت في غياب، أو تراجع، الأغراض الإنسانية النبيلة..؟ ناهيك أن الأدباء العرب والشعراء وأئمة اللغة والبيان، قد أضاعوا قروناً عديدة في التخبیط في خصم السفسطات اللغوية والبلاغية. ذلك أننا نقف إلى جانب الاعتقاد الذي ينص على أنه «إذا لم يكن الأدب إنسانياً، فمن العسير أن نتصور ما هو. لأننا اليوم - بخلاف الأعصر السابقة - لا نقصد بالأدب تعقيدات اللغة، وشروح الأبيات الشاذة، وأخبار المشاهير، والملح والنوادر، إلى آخر ما تعج به تلك الكتب التي سماها «ابن خلدون»، «أركان الأدب»<sup>(\*)</sup>. ولعل اتهام أدبنا الحديث بضعف نزعتة الإنسانية ينطوي على إقرار غير مباشر، بأن ما نسميه اليوم أدباً يختلف في الغالب عما كان يسميه أجدادنا أدباً. وأن ما نبغيه من كتابنا وشعرنا هو غير ما كان يتوقعه الأسلاف من كتابهم وشعراتهم. وإذا قلنا إن أدبنا فقير النزعة الإنسانية، فإننا ندلل على فقر إنتاجنا كأدب»<sup>(20)</sup>.

ولعل هذا القول، يدل على صحة ما ذهبنا إليه آنفاً من أن أدباء وشعراء العربية قديماً قد أضاعوا من المواهب والطاقات الإبداعية، وكذلك الكثير من الوقت في أغراض أدبية تبدو فيها النزعة الإنسانية ضعيفة، ناهيك أن بعض تلك الأغراض قد ارتبط فقط بالمناسبات والنوايا والأطماع الفردية أو النوازع الشخصية وابتعدت عن قضايا الإنسان

والمجتمع. الأمر الذى جعل الآدب العربى القديم لا يشع على العالم كما تشع الحضارة العربية الإسلامية فى جوانبها الأخرى.. «فالأدب الحق مشتق من النفس إذا سُبرت، ومن الضمير إذا امتحن، فإن كان، فهو حتماً للروح متعة، وللقلب غذاء، وللعقل نور..» (21). ولحسن حظ الآدب العربى أنه لا يخلو من متعة للروح وغذاء للقلب، ونور للعقل. ولكن هذا لا ينفى قولنا أيضاً أن القدامى قد أضاعوا قرونأ طويلة كانوا فيها يتخبطون فى أغراض وقضايا لغوية وسفسطات لا جدوى من ورائها. ولم ينتبه الأدباء والشعراء العرب إلى القضايا الجوهرية للإنسان والمجتمع إلا فى العصر الحديث، حيث تغيرت واختلفت النظرية الأدبية العربية بعد محاولات شاقة وعصبية نُعت فيها المجددون بكل النعوت والتهم لا لشيء إلا لأنهم أرادوا تغير وتطوير النظرية الأدبية العربية بما يلائم العصر والحياة المعاصرة، إلى جانب تأثرهم بالنظرية الأدبية الحديثة فى العالم، وظهور أجناس أدبية جديدة مثل جنس «الرواية» و«القصة» الفنية. ومع ظهورهما فى الآدب العربى الحديث والمعاصر خاصة، راحت مكانة الشعر تتراجع قليلاً، وبدأ الأدباء العرب بالفعل «ينزعون إلى فهم النفس والشخصية، والوضع الإنسانى، واختراق معنى الظلم والقسوة والشر، وطلب العدالة والحب. وهذا بالضبط ما تجعله الرواية موضوعاً لها، مهما تفاوتت أشكالها، وتباينت مدارسها وأحسن الروائيين فى القرن العشرين هم أولئك الذين يتساءلون فى كتبهم عن المصير البشرى..» (22).

لكن، هل نستطيع أن نقول، إن جنس الرواية فى الآدب العربى، قد زاحم الشعر وسيادته المطلقة؟ هل الرواية كجنس أدبى حديث فى الآداب كلها وفى الآدب العربى خصوصاً، قد زاحم الشعر حقيقة..؟ وهل الرواية فى الآدب العربى الحديث وفى نظرية الآدب العربية عموماً قد أطاحت بالفعل بإمبراطورية الشعر وعرشه؟ خصوصاً إذا علمنا كما يقول أحد

الدارسين أن جنس الرواية «أمسى موضة التعبير الأولى في أسواق الأدب المعاصرة، ونواذيه الكبرى المشهورة، شرقاً وغرباً. كما اغتدى لهذا الجنس الأدبي في الأدب العربي المعاصر شأن، لا تطمع في اللحظة به الأجناس الأدبية الأخرى التي على جذتها كالمقالة، والقصة، والنقد الأدبي، والمسرحي - كأنها بالقياس إلى جنس الرواية إما أنها تدرج في مهدها، وإما أنها تتوارى في لحدها» (23).

وهل نستطيع القول، إن جنس «الرواية» هو جنس مضاد للشعر، وانقلاب عليه في نظرية الأجناس الأدبية العربية؟ وإذا كان ذلك صحيحاً فما حقيقة ذلك، وكيف؟

### الرواية العربية جنس أدبي مضاد:

لم تكن الرواية في بداياتها الأولى جنساً أدبياً يحظى بالاهتمام والرعاية بالنظر إلى القصيدة، فلقد كان الشعر في كل الآداب العربية يتربع على عرش الأجناس الأدبية كلها. فالأمر ليس حكراً على التاريخ الأدبي في اللغة العربية بل يتعداه إلى آداب الأمم الأخرى. الرواية جنس مستحدث بالنظر إلى الشعر في كل الآداب في العالم.. وإلى هذا الموضوع يشير «ر.م. ألبيريس» في كتابه تاريخ الرواية الحديثة. فالرواية عنده في البدايات الأولى كانت عبارة عن مؤلف مبتذل مكتوب بلغة مبتذلة، وذلك منذ القرن الرابع عشر، وكانت تروي في الغالب حكاية يسيرة، رواية متسلسلة، «وكان على القصيدة الملحمية أو التعليمية، أو القصيدة المنظومة في شعر أصيل أن تعبر عما يتجاوز الحكاية» (24). فلم يكن من شأن الرواية أن تتعرض للموضوعات ذات الأهمية اجتماعياً وثقافياً وتربوياً. كما يفهم من قول «ألبيريس» أن مرتبة «الرواية» في البدء كانت دون مرتبة الشعر بكثير حتى أنها لا تُعطى مهمة تناول



الموضوعات ذات الشأن والأهمية وهذه النظرة تعكس بوضوح تدني تلك المكانة التي لم تكن ذات بال والتي كان المجتمع يوليها لهذا الجنس الأدبي الذي كان لا يكاد يذكر إلى جانب الملحمة الشعرية أو القصيدة.. ويشير «ألبيريس» إلى «أن الروايات حتى عام 1600 لم تكن إلا عبارة عن نقل آثار قديمة رفيعة إلى نشر عاطفي ومتسلسلات شعبية..»<sup>(25)</sup>. وهذا الأمر كما هو واضح ليس بعيداً عما أشرنا إليه عند قولنا إن ألف ليلة وليلة أهملت في التراث العربي النقدي خاصة، لأسلوبها وشعبيتها، فقد كان القصص عامة يمثل أدب السوقة لا أدب الخاصة. بينما كان الشعر هو الجنس الأدبي الذي تقدمه «الخاصة» على كل الأجناس الأدبية الأخرى. ليس في تاريخ الأدب والمجتمع العربيين فقط، بل في تاريخ الآداب والمجتمعات الأخرى كافة، مما يدل على أن فن «الرواية» والقصص، لم يكن أول الأمر إلا تسلية.

غير أن فن «الرواية» لم يبق على حاله، بل تطور وسرعان ما أصبح جنساً أدبياً قائماً بذاته ينافس الشعر ويحتل مكانة بل ويزاحم الشعر في مجال الانتشار وصدارة الأجناس الأدبية؟ لقد احتل المكانة الأولى كما يشير «ألبيريس» اعتباراً من القرن الثامن عشر. لقد أغنته السيكلوجيا، وعلم الاجتماع وأصبح جذباً بأن يحلل الوثائق ويدرسها ويقدمها. وي طرح المشكلات، وبعد أن كان أدباً يسعى إلى التسلية وإشباع الميول احتل رويداً رويداً مكانه في الأدب الذي يعبر عن الطموح والمنتطلبات والإبداع...»<sup>(26)</sup>. وتلك كانت نشأة جنس الرواية الحقيقية في الأدب الغربي كما أنها مثلت مرحلة النمو السريع واكتساح ساحة الأدب ومزاحمة الشعر الذي كان يطفئ طغيانا ويحتل ساحة الأدب بلا منازع. ذلك أن جنس «الرواية» قد شكل «في القرن العشرين أكثر أشكال التعبير الفني انتشاراً، فاجتاح الأنواع الأدبية الأخرى وألغاه وفي هذه

الفترة دفعته قدرته وطموحه إلى أن يرضى، في مجال الحقيقة والخيال والرمز، كل الحاجات وكل الإمكانيات التي كانت تعبر عنها فيما مضى أنواع أدبية أخرى...»<sup>(27)</sup>.

وفي الأدب العربي على وجه الخصوص، نسجل أنه عرف في العصر الحديث تطوراً مدهشاً وخارقاً. فهذا الأدب الذي ظل مشدوداً إلى تقاليد أدبية قديمة لمدة قرون طويلة، نجده يسجل قفزة نوعية جبارة باتجاه التطور والتجديد وتطوير مفاهيم الأدب وأجناسه ونظرياته. فلقد عرف الأدب العربي من هذا التطور في ظرف قرن واحد من عمره - وهو القرن العشرون - ما لم يعرفه طوال عمره الممتد على مدى ستة عشر قرناً على الأقل. ويرجع أحد الباحثين السبب في ذلك التطور السريع والمدهش الذي أصاب منه الأدب العربي ونظرياته ومفاهيمه إلى ما كان من احتكاك وتأثر بما حدث ويحدث شمال الكرة الأرضية فقد كان ذلك «بفضل التطور التكنولوجي الذي عرفه العالم في شمال الكرة الأرضية، فهبت على العالم العربي منه رياح؛ بعضها نافع من اللواقع، وبعضها ضار من الجوانح، ولكن النافع من ثمار هذا التطور أفضى إلى ظهور تقاليد جديدة، هي في حقيقتها تقليد لا تقاليد، واغتدت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة معاً؛ فبعد أن كان الغربيون أخذوا منا كثيراً من التقاليد العلمية، والعادات الحضارية، انقلبت اليوم الموازين، وتغيّرت الأطوار، وتبدلت الأحوال، فاغتدينا نحن المقلدين بعد أن كنا المقلّدين»<sup>(28)</sup>.

ولقد امتد التقليد إلى مجال الأجناس الأدبية، ذلك أن من بين أوجه التأثير بالغرب، نقل بعض الأجناس الأدبية ومنها «الرواية» إلى اللغة العربية والأدب العربي. فالشكل الروائي الحديث، في الواقع، هو فن أوروبي النشأة، وهو ما يؤكد كثير من النقاد والدارسين الذين لا يجدون عيباً «في أن تكون الرواية العربية مدينة للرواية العالمية. بفضلها في

السبق الفني إلى هذا النتاج - النثري<sup>(29)</sup>. وهو نتاج نثري - لا شعري - نهض في بداية القرن السابع عشر وراح ينمو ويكتمل فنياً في محاولات متتالية في مجال الإبداع والكتابة والروائية، فكان رد فعل ضد الملحمة وقصص الخرافات التي عرفتھا القرون الوسطى في أوروبا، وضد ما كانت تقوم عليه تلك الملحمة وقصص الخرافات، إذ كانت تجرد الإنسان من مقوماته وطاقاته وقدراته وتنسبھا إلى الغيبيات من خلال البطل الأسطوري الذي كان يرسخ الوهم والخرافة.

كما أن الشكل الروائي الحديث يمثل النتاج النثري الذي لم تتبلور عناصره الفنية ويكتمل نضجه الفني إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، في أوروبا. ولم يصل، أو يدخل هذا الشكل الروائي الحديث، إلى الأدب العربي إلا كنتيجة لسيطرة كما يقول محمد برادة «بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر بالتجاء الانفتاح على الأزمنة الحديثة، وكانت الترجمة والصحافة ثم تأسيس الجامعات من الوسائل التي طوّعت اللغة العربية ومهدت لها طريق ارتياد التخييل الروائي وتأكيد الانتساب لهذا الجنس الجديد...»<sup>(30)</sup>. و«الرواية العربية» هي الجنس الأدبي النثري الحديث والمستحدث، كما يقول «برادة» مستمداً «عناصره الأولى من الرواية الفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر، أكثر مما استمدها من موروث القصص العربي»<sup>(31)</sup>.

ويذهب «محمد برادة» إلى القول، إنه إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، كتبت في الأدب العربي نصوص كثيرة استوحت الشكل الروائي كما أدركه واستوعبه الكتاب العرب مع تباين في الفهم والاطلاع على نماذج الرواية الأجنبية. وهو يذكر كأثلة على ذلك أسماء منها «رفاعة الطهطاوي»، و«علي مبارك» و«جرجي زيدان»، و«نقولا حداد»، و«فرح أنطون». ويقول عنهم إنهم كتبوا نصوصاً وظفوا فيها الشكل

الروائي لأغراض تاريخية واجتماعية. وإلى جانب تلك النصوص، التي كتبها هؤلاء. نجد نصوصاً أخرى قلد فيها أصحابها بعض الروايات المترجمة وقصّدت إلى تسلية القارئ وإخراجه من المناخ التقليدي المحدود في الأدب العربي<sup>(32)</sup>.

غير أن النصوص الروائية العربية التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية لها سمات فنية حقيقية ونكهة خاصة ظلت في نظر «محمد برادة» قليلة جداً طوال الفترة الممتدة إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، وهو يقول في هذا الصدد: «وعندما أقول: نصوص لها نكهة وسط الركام المتشابه، فإنني أفكر تحديداً في حديث «عيسى بن هشام» للمويلحي، و«الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران، و«زينب» لمحمد حسين هيكل، و«عودة الروح»، و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، و«الأيام» لطف حسين... فمثل هذه النصوص هي التي كانت تؤكده ميلاد جنس الرواية ميلاداً يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية...»<sup>(33)</sup>.

وميلاد جنس الرواية العربية ميلاداً يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى، وبخاصة جنس الشعر، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية هو الذي يجعلنا نعتقد أن الرواية في الأدب العربي الحديث جنس أدبي مضاد للنظرية الأدبية العربية عامة، ومضاد لمعايير ومقاييس وأسس بلاغة الخطاب الأدبي في المفهوم الثابت والمستقر الذي طبع النظرية الأدبية العربية على مدى ستة عشر قرناً على الأقل. وما يزيد من اعتقادنا رسوخاً في أن «الرواية» جنس مضاد وشكل تعبري من أشكال الاحتجاج على نظرية الأجناس الأدبية القديمة، هو أننا في إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين «لم تكن الإنتاجات الروائية

مقبولة من لدن الجميع على أنها شكل تعبيرى جاد وقادر أن يغير مفهوم الأدب والكتابة. ذلك أن سياق النشأة أدى إلى اعتبار الرواية رديفاً للتسلية والمتعة وتقليداً لشكل أجنبي دخيل يחדش الأخلاق العامة ويفسد اللغة ومعايير البيان السليم»<sup>(34)</sup>.

وقد بدا رفض «الرواية» كجنس أدبي مضاد لمعايير البلاغة القديمة في ردود الفعل التي أبدتها بعض المحافظين والمتعصبين للتقديم وعلى رأسهم «مصطفى صادق الرافعي» الذي كتب سنة 1934 عندما سنل، «لماذا لا يكتب في القصة، ولماذا يخلو أدبه منها». قال رداً على السؤال: «شاع أدب القصة في أوروبا، وطفى عندهم على المقالة، والكتاب، وديوان الشعر جميعاً، فقام عندنا المتابعون في الرأي، والمقلدون في الهوى، والضعفاء، بطبيعة التقليد والمتابعة، قاموا بدعون إلى هذا الفن من الكتابة...»<sup>(35)</sup>.

ويقول متابعاً: «أب من أحل ذلك لأزال إلى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها... متحاشياً جهد الطاقة أن أنقل إلى كتباتي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث، فإن الكتب ليست شيئاً غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرأها عمل الطبائع الحية فيمن يخالطها. والرواية إذا وضعها كاتب فاجر، فهي عندي ليست رواية، بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجوراً بالكتابة)<sup>(36)</sup>» إلى أن يقول: «إن أكثر ما تراه من القصص، وبخاصة هذه التي غمرت الكتابة عندنا - إنما هي صناعة لهو، ومسلاة فراغ...»<sup>(37)</sup>.

غير أن ذلك الرفض «لِلرواية» لم يمنع سيرورة التطور، كما لم يمنع الرواية كجنس أدبي أن يلعب دوراً هاماً ضد تسطيح الثقافة، لأنها كما

يقول «فرانسوا غايار Francois Gallard» نوع أدبى ولد كنتاج لتجربة التمزق. الرواية تُوضع نفسها على الدوام فى صف القطيعة<sup>(38)</sup>.

وإذا كانت «الرواية» كما يقول «فرانسوا غايار»، تموضع نفسها دائماً فى صف القطيعة؛ فإن القطيعة هنا - وفى الآدب العربى - أوماً بها ميلاد الرواية العربية؛ هذا الجنس الأدبى المستحدث، الذى يمثل الشكل الأدبى الجديد، و«الفن الذى يحدد النقاد عمره الزمنى بمائة عام - تقريباً...»<sup>(39)</sup>. وقد مثل قطيعة مع هيمنة الشعر الذى كان هو وحده الآدب الحقيقى.. فجاءت الرواية العربية لتكسر التراتب فى الأجناس الأدبية ومعه تكسر التراتب الاجتماعى الذى كان يجعل من الشعر أدب السادة والخاصة فى المجتمع، ويجعل من «القصص» أدب العامة والسوقة. فميلاد «الرواية» العربية قطيعة مع نظرية الأجناس الأدبية العربية، ونظريه الآدب القديمة، وقطيعة فى التاريخ الأدبى عند العرب، وقطيعة مع التراتب الاجتماعى، وأخيراً قطيعة مع معايير البلاغة العربية القديمة وأساليب الخطاب الأدبى.

ويذهب النقاد غالباً إلى التمييز بين ثلاث مراحل فى تطور الرواية العربية من الناحية التاريخية وهى على النحو التالى:

**المرحلة الأولى**، وهى المرحلة الرومانسية، وتمتد من بدايات القرن العشرين إلى حدود الثلاثينات منه، وتضمنت هذه المرحلة - مرحلة النشأة - روايات تاريخية إلى جانب روايات السيرة الذاتية وقد مثلها على وجه الخصوص الرواد الأوائل للرواية العربية ومنهم «طه حسين» و«جرجى زيدان» و«محمد حسين هيكل»، و«العقاد» و«المازنى».

**أما المرحلة الثانية**، وهى مرحلة الواقعية الاجتماعية وتمتد من منتصف الثلاثينات إلى منتصف الستينات. ويتزعم هذه المرحلة ويمثلها الروائى «نجيب محفوظ» وهو نموذجها الأفضل<sup>(40)</sup>.

في حين أن المرحلة الثالثة، فهي تمثل «الرواية الجديدة» وتبدأ من منتصف الستينيات من القرن العشرين إلى يومنا هذا، وارتكزت على إعادة تقييم دور الأدب وعلاقته بالإيديولوجيا وبالسياسة مباشرة. وراحت الرواية العربية في هذه المرحلة تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين إيديولوجي.

وقد غلب على الرواية العربية في هذه المرحلة من مسيرتها «طابع التجريب أو الانتقياد - أحياناً - لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم...»<sup>(41)</sup>. وكانت الحصيلة على جانب كبير من الأهمية وقد التقى الروائيون العرب على اختلاف انتماءاتهم الفطرية حول مفهوم التجديد الروائي والبحث عن أشكال وفضاءات جديدة، واستبدلهم مفهوم الأدب المساوي للواقع بمفهوم علاقتي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز.

وفي هذا الصدد يذكر «محمد برادة» عدداً غير يسير من كتاب الرواية العربية الجديدة وهم: «جبرا إبراهيم جبرا»، و«إدوارد الخراط»، و«غائب طعمة فرمان»، و«عبد الرحمن منيف»، و«غالب هلسا»، و«إميل حبيبي»، و«الطيب صالح»، و«عبد الله العروى» و«غادة السمان»، و«فؤاد التكرلي»، و«حيدر حيدر»، و«هاني الراهب»، إلى جانب عدد كبير آخر من الروائيين العرب الذين دفعوا بالتجريب في مجال الكتابة الروائية إلى أقصى مداه مثل: «جمال الغيطاني»، و«صنع الله إبراهيم»، و«الطاهر وطار»، و«إلياس خوري»، و«حنان الشيخ»، و«خليل النعيمي»، و«سليم بركات»... والقائمة طويلة<sup>(42)</sup>.

غير أن ما يهمنا أكثر، هو ما تعلق «بالرواية» كفن أدبي كسر التراتب الاجتماعي وأفقية الزمن العربي وذهنية الخيصة، والذاكرة التاريخية المريضة. لقد تحول جنس الرواية في الأدب العربي إلى خطاب

أدبي وقر «الإمكانات البكر التي ولدتها هذه الروايات الجديدة سواء داخل اللغة العربية بمستوياتها المختلفة أو من خلال تنوع التخيل وتوسع دائرته، وهي إنجازات تتم بالرغم من أنواع الرقابة الساعية إلى الحد من حرية الإبداع..»<sup>(43)</sup>. مما يجعل الرواية إلى جانب قيمتها الأدبية والفنية «- تقول ما لا يقال في محافل الكلام الأخرى، إنها تغدو بمثابة «تهريب الكلام»... أليست الرواية إذاً هي الفوضى الوحيدة الممكنة من أجل أن تبلغ الأسئلة مداها؟»<sup>(44)</sup>.

ونحن نؤكد هنا، قولنا بأن «الرواية» العربية جنس أدبي مضاد، جاء ليكسر التراتب الاجتماعي، ومعه، يكسر التراتب الثقافي، فكان الفن الأدبي القادر على إحداث التغيير حقيقة في نظرية «الخطاب الأدبي» ونظرية الأدب العربية؛ وجنس الرواية في الأدب العربي، رسم من الناحية التاريخية الحدود بين مرحلتين كبيرتين هما: عصر الإحياء، وعصر الحداثة، فكانت «الرواية العربية» بظهورها الأول علامة دالة على بداية التغيير، وبداية نهاية عصر الإحياء، ومؤشر الدخول في عصر الحداثة الأدبية.. ولكن ذلك كان يقتضي كسر الزمن الأفقي وإبعاد الذاكرة المريضة، وأهم من ذلك كسر التراتب الاجتماعي والثقافي، ومن ثم بروز الرواية كجنس أدبي مضاد ومحدث للثقل.. ولكن، كيف؟..

يعود الدارسون غالباً، عند الحديث عن الرواية العربية ونشأتها إلى رواية «زينب» للكاتب المصري «محمد حسين هيكل» (1888-1956م)، و«زينب»، هي الرواية التي صدرت في القاهرة، عام 1914م، فيما هو متداول بين الدارسين، وهي النص الروائي الأول الذي جاء ليؤسس البداية الرسمية للإبداع الروائي في اللغة العربية، بعد محاولات عديدة، كانت في الغالب محاولات تمهيدية.

وإذا كانت رواية «زينب» هي النص الروائي العربي الأول، الذي



رسم البداية الحقيقية لهذا الفن في الأدب العربي وكسر بذلك هيمنة النص الشعري - والقصيدة - باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر رواجاً. فإن هذا يدعونا إلى وقفة، ولو سريعة، مع الظروف والأسباب التي أحاطت بصدور رواية «زينب». وكيف أن رواية «زينب» كانت بداية خجولة، بل بداية خائفة كان صاحبها يخشى كثيراً أن يقابل باللوم والخزي لا لشيء إلا لأنه كتب «رواية» (ولكن مع ذلك وعكس ما وصفناها به، محاولة جريئة).

إن ما بدلنا على ما ذهبننا إليه، هو أن رواية «زينب» صدرت تحت عنوان «زينب» مع عنوان فرعي هو «مناظر وأخلاق ريفية». وكان ذلك في الطبعة الأولى لعام 1914. ولم يجرؤ الكاتب «محمد حسين هيكل» حتى على وضع كلمة «رواية» على غلاف الكتاب. بل أكثر من ذلك، فإن الكاتب بدل أن يضع اسمه على الغلاف كما يفعل كل المؤلفين، فإنه عمد إلى وضع عبارة «بقلم فلاح مصري». ولم يوقع العمل باسمه الحقيقي خشية على سمعته، كما لو كان قد اقترف معصية أو ذنباً. وفضل أن يكون «مختفياً وراء» تسمية مستعارة تعبر عن الهدف من تقديم «مناظر وأخلاق ريفية»، ولا تنفصل دلالة تعتمد إخفاء اسم المؤلف وحجبه عن غلاف الكتاب عن دلالة حجب اسم النوع الأدبي عن أعين القراء. فتفسير التسمية الأنثوية «زينب» بأنها «مناظر وأخلاق ريفية» هو إخفاء للنوع الأدبي الذي ترمي إليه التسمية الأنثوية وتبرير لها في آن. ودلالة الإخفاء كدلالة التبرير هي الوجه الآخر من دلالة ترك الاسم الفعلي للمؤلف إلى صفة قلمية تبدو كأنها تبرير لفعل المؤلف. وفرار من كل ما يمكن أن يتهم به المسكوت عن اسمه من اقتراف ضلالة تأليف «رواية» وفي موضوع الحب» (45).

وهذا الأمر، الذي بدا واضحاً في الطبعة الأولى لرواية «زينب» إنما بدلنا على شيئين اثنين: الأول يتعلق بمكانة «الرواية» آنذاك، من حيث

هي جنس أدبي، في سلم الأجناس الأدبية، والذي كان الشعر يحتل الصدارة فيه، بينما الرواية أو «القصص» لا يكاد يذكر بل ويعد من أدب العامة والسوقة.. والشئ الثاني، يتعلق بمكانة الروائي - الذي يكتب الرواية - آنذاك في السلم الطبقي لعلاقات التراتب الاجتماعي داخل المجتمع وداخل ذلك العصر الذي لم يكن فيه «الروائي» يحظى بالاهتمام والتقدير خصوصاً بالقياس مع ما كان يحظى به الشعراء من التكريم والتبجيل في الدوائر الرسمية وغير الرسمية على حد سواء.. فلا غرابة إذاً إن وجدنا «هيكلم» يحجم عن ذكر كلمة «رواية» على الغلاف، ويحجم أيضاً عن ذكر اسمه كمؤلف للرواية.. فقد خشي «هيكلم» من أن تحجى صفة الروائي على مكانته المهنية والسياسية والاجتماعية، وهي الصفة التي لم تكن ذات شأن، بل على العكس من ذلك كانت تمثل صفة سيئة ودنواً في المكانة والقيمة الاجتماعية. **«فما كان المجتمع يقبل من محام فاضل من أسرة فاضلة ومن عضو مؤسس في حزب الأرستقراطية المصرية كهار الملاك، حزب الأمة الذي تحول إلى حزب الأحرار الدستوريين، أن يعرف بصفة كتابية «الروايات» التي يكتبها ويظالمها من لا مكانة لهم بارزة في القوم، والتي لا تستخدم إلا في التسلية والتفكه وإضاعة الوقت الفارغ، وأن تدور هذه الرواية فضلاً عن ذلك حول موضوع «غرامي» يتغنى بعاطفة الحب في مجتمع كان لا يزال ينظر إلى كل ما يتصل بهذه العاطفة على أنه أدخل في باب ما يحسن السكوت عنه»** (46).

وهذا الأمر يحيلنا على الاعتقاد بأن هيكلم، وإن كان يمثل جيل المتنورين في مصر آنذاك، فقد كان متحفظاً تماماً في الإعلان عن كتابة «جنس الرواية». وهذا ما تشير إليه «يمنى العبد» موضحة أن «هيكلم» لم يُفصح السؤال المتعلق بالجنس الأدبي الذي يمكن أن نصنف فيه «زينب»، ونقول إن هذا السؤال بقي مضمراً في العنوان الموضوع على الغلاف، كما في التنوع الإشاري الوارد في الإهداء وفي المقدمة (\*): إذ

إنه مرة يصف عمله «زينب» بأنه رواية، وأخرى بأنه قصة، وبعد ذلك يشير بأن ما عبر عنه هو سيرته الذاتية<sup>(47)</sup>. وتخلص «يمنى العيد» إلى القول: «كأن المؤلف تحاشى بوعي أو بغير وعي، أن يضع مؤلفه ضمن قيد جنس أدبي ليس لقواعده الروائية بعد، حضور صريح في نتاج الثقافة العربية...»<sup>(48)</sup>. وحسبه أن كسر التراتب الذي أصاب «الأجناس الأدبية» وعكس معاناة النقلة النوعية للنشر السردى وهي معاناة داخل وضعية الأدب العربي في حركة تطوره التاريخية الشمولية وداخل علاقاته بالمرجعيات الثقافية التراثية.

فلقد مارس «هيكمل» من خلال «زينب» كتابة مضادة، وثورة في نظرية الأجناس الأدبية العربية، فخرج بالكتابة من حظيرة الدواوين، لتكون اللغة فيها لغة الجاهل في عصر الانبعاث والتنوير، موحياً بوظيفة الأدب الثقافية في عملية التغيير الاجتماعي وإيقاظ الوعي. فأحدث تخريباً خلاقاً لقيود اللغة العربية الكلاسيكية، بغية تحريرها من البلاغة الثابتة وتوليد بلاغة معانيها الجديدة والمتجددة. وكان ذلك من خلال إدخال هيكمل للمنطوق الشفوي إلى لغة الكتابة الأدبية النثرية - الرواية - المنحازة إلى الكلام اليومي كما تقول «يمنى العيد». وهذا الجنس الأدبي الجديد المتمثل في رواية «زينب» هو الذي «فتح عالم الكتابة للناس العاديين كي يتحدثوا بهمومهم ويعبروا عن دواخلهم، وكان ذلك مساهمة في ثورة تندرج في الهم الثقافي الذي طبع مرحلة التنوير وعمل من أجله أدباؤها، من الطهطاوي إلى طه حسين، وهدف إلى نزع القيد من المكتوب - المدون - كي يدخل في جدل الملفوظ والمؤلف»<sup>(49)</sup>.

ومن جهة أخرى، فإن «هيكمل» كتب «زينب» في عصر، كان الشعر فيه يحتل الدرجة الأعلى، وكانت المكانة الشعرية تدعمها وتؤكد مكانة الاجتماعية للشعراء؛ وحتى وإن كان «هيكمل» ينتمي إلى جيل المتنورين،

فإن زمن صدور رواية «زينب» كان يمثل من ناحية أخرى امتداد لعصر إحياء التراث، حيث ارتبط الشعر بوجود الأمة وصفوة الصفوة بحيث أن مكانة الشعر الاجتماعية لم تكن تفارق في الأذهان مكانة «محمود سامي البارودي» (1840-1904م) رب السيف والقلم، و«أحمد شوقي» (1898-1932م)، وهو الذي ولد في قصر الخديوي «إسماعيل»، ورعاه الخديوي «توفيق»، ووصل إلى الذرى في عهد الخديوي «عباس الثاني»<sup>(50)</sup>. وهو إلى ذلك الشاعر الذي نصب أميراً للشعراء.

في هذا العصر، الذي تُنصب فيه الصفوة من الشعراء على رأس إمارة الشعر، يأتي «هيكل» بجنس أدبي مضاد ومناقض تماماً لجنس الشعر. لقد حاول «هيكل» «أن يسبح في التيار المناقض له... حالماً أن يستبدل بالتنوع الأدبي السائد إلى أيامه نوعاً مناقضاً...»<sup>(51)</sup>. في ظل ثقافة أدبية تراثية محافظة تنظر إلى هذا النوع الجديد المناقض للشعر نظرة الاستهانة وتضع «الفص» في أدنى المراتب بالقياس إلى القصيدة الشعرية التي تمثل الأدب الحق في النظرية الكلاسيكية التقليدية.

وهذه النظرة التي كانت تحيط «بالقص» عموماً في زمن كتابة وصدور «زينب» تعكس ذلك التراتب الأدبي لعلاقات الأنواع الأدبية الذي يقول عنه «جابر عصفور» «هو الوجه الآخر للتراتب الاجتماعي للعلاقات الاجتماعية، بين الطوائف والطبقات، فإن هذا التراتب، بوجهيه الأدبي والاجتماعي كان يصون نفسه مما يهدده ويحمي كيانه من أية محاولة لتغييره أو تعديله في مستوياته الاجتماعية والأدبية...»<sup>(52)</sup>. ولأن الثقافة العربية - على نحو ما أشرنا إليه سابقاً - ثقافة أصولية، أو على الأقل فهي ثقافة إجماع حول المرجعيات الثابتة والأصولية، فقد تحول هذا التراتب الأدبي والاجتماعي آنذاك «إلى تراتب قمعي يفرض احترامه الاجتماعي الاتباعي على أبناء المجتمع الذي ينتسب إليه وعلى ثقافته

في الوقت نفسه وذلك بطريقة غدا معها احترام هذا الترتاب احتراماً لأصول المجتمع وحفاظاً عليها» (53).

وما كان لذلك الترتاب في المجال الاجتماعي، وفي مجال الأنواع الأدبية أن ينكسر إلا بفضل أبناء الطبقة الوسطى في مصر وفي البلاد العربية الأخرى، وهي طبقة مثلتها فئة من المتنورين تعلمت قيم التحرر والليبرالية وتشبعت بقيم الحرية، لاسيما بعد أن تلقى بعض أفرادها علوم العصر الحديث وثقافته في أوروبا، وعادوا إلى بلدانهم يبشرون بقيم التحرر والليبرالية المناهضة لثقافة الإقطاع والعبودية، ويواجهون الترتاب القمعي في المجتمع كما في الثقافة، وفي نظرية الأنواع الأدبية. ولم تكن المهمة سهلة، فقد كان التغيير ولا يزال، في الثقافة وفي المجتمع العربي، دائماً أمراً صعباً ومخاضاً عسيراً، لاسيما وأن التغيير آنذاك كان يمس المجتمع، لا في بنيته الاجتماعية فحسب، بل أيضاً في بنية الثقافة الأصولية، فكان على الطليعة أن تستبدل علاقات أبنية المعرفة في المجتمع، ولا يتم ذلك إلا من خلال حمل العقل مكان النقل، والاجتهاد والإبداع مكان التقليد، والحرية والمساواة مكان الاستبداد وأنساقه الاجتماعية والسياسية. وفي مجال النظرية الأدبية وما يتعلق بالأجناس الأدبية، كان على الطليعة آنذاك من الأدباء أن يساووا بين الأجناس الأدبية، أو على الأقل أن يجعلوا للنثر و«القصة» على وجه الخصوص مكانة لا تقل عن مكانة الشعر. الأمر الذي يقتضي تحطيم القواعد الموروثة لتراتب الأجناس الأدبية. فكان على الطليعة من الكتاب الذين كان يرمون إلى إحداث النقلة النوعية في الأدب العربي، «أن يكتبوا، هم في نوع «الرواية» الهامشي المنظور إليه في ريبة أخلاقية وعقلية بوصفه حديث خرافة وأداة للتسلية الخشنة العامة...» (54).

ولقد مرت محاولة محمد حسين هيكل «الجرينة» بسلام، بل أكثر

من ذلك أنها وجدت استجابة طيبة في الأوساط المستنيرة، مما شجع غيره على الكتابة في «الرواية»، خصوصاً مع انتهاء الحرب الكونية الأولى، فمنذ سنة 1922م، ظهرت مجموعة من الأعمال الروائية و«تعددت هذه المحاولات في اتجاه امتلاك بضعف أو يقوى لأدوات الرواية كما فهمها الغرب في عصره الذهبي»<sup>(55)</sup>. حيث أصدر «عيسى عبيد» في سنة 1922م، أي بعد ثماني سنوات من صدور «زينب» لهيكل، روايته «ثريا». كما أصدر نقولا حداد «فاتنة الإمبراطور»، وأمين الريحاني الذي كتب وأصدر روايته «خارج الحرم» في نفس السنة المذكورة. وتوالى الكتابات الروائية الواحدة تلو الأخرى في مصر خاصة. فأصدر محمود تيمور «رجب أفندي» (1928م)، و«الأطلال» (1934م)، كما أصدر محمد طاهر لاشين روايته «حوا. بلا آدم» (1933م)، وتبعهم في ذلك كتاب أبدعوا في أجناس أدبية أخرى فدعّموا مسار الرواية العربية، إذ ألف طه حسين «الأبام» (1929م)، و«دعساء الكروان» (1934م)، و«أديب» (1935م)، إلى جانب كتابيه عن «شجرة البؤس» و«المعذبون في الأرض». وحذا حذو طه حسين، توفيق الحكيم الذي ألف «عودة الروح» (1933م)، و«عصفور من الشرق» (1938م)، و«يوميات نائب في الأرياف» (1937م). كما ألف عباس محمود العقاد روايته اليتيمة «سارة» (1938م)، وهو الذي كان أكثر من غيره ممن كتبوا في «الرواية» في عهده، ارتباطاً بالتراتب الأدبي المشار إليه، كما كان أقل أقرانه تحمساً لكسر، أو على الأقل خلخلة علاقات التراتب الأدبي في النظرية الأدبية القديمة. دون أن ننسى ذكر «المازني» الذي أصدر «إبراهيم الكاتب» سنة (1932م)<sup>(56)</sup>.

والشيء الملاحظ في الأعمال الروائية المذكورة، أنها كانت تمثل محاولات متفرقة في مجال الرواية، إذ يذهب أحد الباحثين إلى القول «إن

كل هؤلاء الكتاب لم يختصوا في كتابة الرواية، فبقطع النظر عن الذين كتبوا محاولاتهم الأولى ثم انقطعوا عنها، نلاحظ أن بقية الكتاب كانوا قد اشتهروا بإبداعهم في أجناس أخرى، فمحمود تيمور كان كاتب قصة قصيرة بالأساس وتوفيق الحكيم كان كاتباً مسرحياً، وطه حسين كان باحثاً وناقداً في الدرجة الأولى. فما كانت الرواية في هذه المرحلة محل اهتمام كبير يستقطب الكتاب والمؤلفين» (57).

غير أننا نقول، إن هؤلاء الكتاب قد مثلوا «الطليعة» من الأدباء الذين أسسوا لجنس الرواية في الأدب العربي، وإن كانت الرواية في تلك المرحلة لا تحظى بالاهتمام الكبير فيكفي هؤلاء الكتاب أنهم حطّموا هيمنة الخطاب الشعري الذي كان مسيطراً حتى أيامهم وأسسوا لخطاب تشري روائي مثل أدراك جساً مضاداً، فكن من حمل هموم الإنسان وهم الإبداع على محصل مغاير لجنس الشعر. وإن لم يفعلوا ذلك ويكتبوا ما كتبوه من روايات، هل كان لجنس آخر - غير الرواية - أن يزاحم الشعر؟ ألم تكن «الرواية» انقلاماً حقيقياً على سلم نظرية الأجناس الأدبية العربية؟ زيادة على كونها انقلاباً، وكسراً للتراتب الاجتماعي العربي عموماً. وهذا هو الذي دفع بأحد الباحثين إلى القول: «... كانت رواية «زينب» البداية الأولى المجذرية، من حيث التأثير لا السبق التاريخي، في تقويض المكانة التقليدية للشعر بأكثر من معنى وبأكثر من طريق من طرق استقبال الأدب وتلقيه» (58).

وتبعاً لذلك فإن الرواية إلى جانب كونها جنساً أدبياً مضاداً، ابتدع أصحابه خطاباً أدبياً مغايراً شكل قطيعة حقيقية مع مفهوم الإحياء السلفي - فقد زامنت «الرواية العربية» بدايات النزوع «البدني» على طريق الحداثة الأدبية العربية، فكانت أحد مظاهر القطيعة مع النظرية التقليدية - السلفية - وبداية جريئة وحاسمة لما ستكون عليه النظرية

الأدبية الحديثة والمعاصرة في الأدب العربي.. هذه النظرية «الحداثية» التي كان فيها الخطاب الروائي أكثر الخطابات الأدبية إحداثاً للتغيير والتدمير، وبناء المغاير في المحتوى كما في الشكل التعبيري داخل اللغة العربية الأدبية».





## هوامش البحث

- (1) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. سلسلة «عالم المعرفة». المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ديسمبر 1998 ص: 19.
- (2) بدوي طبانة: العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي. دار الثقافة. بيروت - لبنان 1984م. ص: 3.
- (3) المرجع نفسه. ص: 3.
- (4) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 19.
- (5) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية. دار الهدى. عين مليلة الجزائر. د.ت. ص: 10.
- (6) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية ص 9
- (7) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص: 20.
- (8) عبداللطيف الصوفي: مصادر الأدب في المكتبة العربية ص 12، 13.
- (9) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في اسر العرب ص 16
- (10) انظر أكثر تفاصيل عن هذه المسألة بخصوص «الرباع» في المرجع نفسه، ص: 16
- (11) انظر المرجع نفسه. ص: 34، 38. للوقوف على أمور في غاية الأهمية بشأن الخطابة الجاهلية وكذلك سجع الكهان.
- (12) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 21.
- (13) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 21.
- (\*) هو أبو بكر محمد بن عبدالملك بن محمد بن طفيل القيسي، صاحب «رواية حي بن يقظان» التي يعتبرها الكثير من الدارسين رواية الفلسفة العربية الإسلامية.
- (14) ولد ابن طفيل في وادي آش: وهي بلدة في وادي حصب تبعد عن غرناطة بحوالي ستين كيلومتراً - في أوائل القرن السادس الهجري. انظر في هذا الصدد عبدالحليم محمود. فلسفة ابن طفيل ورسالة «حي بن يقظان». دار الكتاب اللبناني. بيروت - لبنان، 1982. ص: 11
- (15) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. وزارة الثقافة السورية. دمشق. 1990 ص: 66

(16) المرجع نفسه، ص: 66.

(17) المرجع نفسه، ص: 66.

(18) المرجع نفسه، ص: 189.

(19) المرجع نفسه، ص: 189.

هـ) يذهب ابن خلدون إلى القول في الأدب: «وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرد، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي الفاي البغدادي. وما سوى هذه الأربعة فتحص لها وفروع عنها...». انظر في هذا: ابن خلدون عبدالرحمن بن محمد: المقدمة - تاريخ العلامة ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان 1960. ص: 1070.

(20) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية، ص 182

(21) منجي الشملبي: نظرية الرواية، ص: 182

(22) محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية، ص: 190

(23) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 23

(24) ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة: ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، ط 2، 1982 ص: 233.

(25) المرجع نفسه، ص: 223.

(26) ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، ص: 233.

(27) المرجع نفسه، ص: 233.

(28) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 22.

(29) أمنة يوسف: تقنيات السرد - في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، اللاذقية، سورية، 1997 ص: 19.

(30) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين - مارس 1988، مجموعة من الكتاب، دار الحوار، اللاذقية - سورية 1994، ط 1، ص: 231.

(31) المرجع نفسه، ص: 231.

- (32) انظر: المرجع نفسه. ص: 230.
- (33) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 230.
- (34) المرجع نفسه. ص: 230.
- (35) انظر: محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية. ص: 115.
- (36) المرجع نفسه. ص: 116.
- (37) المرجع نفسه. ص: 116.
- (38) فرنسوا غابار: الإبداع الروائي اليوم. ص: 30.
- (39) أمّنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص: 19.
- (40) المرجع نفسه. ص: 19، 20.
- (41) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 234.
- (42) انظر المرجع نفسه. ص: 234.
- (43) المرجع نفسه. ص: 235.
- (44) محمد برادة: الإبداع الروائي اليوم. ص: 235.
- (45) جابر عصفور: رمان الرواية. دار المدى للثقافة والنشر. ط 1. دمشق. سورية. 1999. ص: 87، 88.
- (46) المرجع نفسه. ص: 88.
- (47) المقصود هنا هو الطبعة الأولى لرواية «رينب» والتي يشير فيها هيكلي إلى أنه كتب «هذه القصة». سنة 1911، ونشرها للمرة الأولى سنة 1914.
- (47) ينسب العيد: من الرواية العربية بين خصوصيته الحكائية وتميز الخطاب. دار الآداب. ط 1. بيروت. 1998. ص: 62.
- (48) المرجع نفسه. ص: 62.
- (49) المرجع نفسه. ص: 69.
- (50) انظر: جابر عصفور: زمن الرواية. ص: 89.
- (51) المرجع نفسه. ص: 89.

- (52) المرجع نفسه، ص: 92.
- (53) المرجع نفسه، ص: 92.
- (54) المرجع نفسه، ص: 93.
- (55) محمد الباردي: الرواية العربية المحدثنة - الجزء 1، دار الحوار للنشر والتوزيع. ط 1. اللادقية - سورية. ص: 15.
- (56) انظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة. ص: 15 وكذلك جابر عصفور: زمن الرواية. ص: 94، 85.
- (57) محمد الباردي، المرجع نفسه، ص: 15.
- (58) جابر عصفور: زمن الرواية، ص: 97.



شعرية التعدد اللغوي

في رواية «سرايا بنت الغول»

سعيد بن الهاني

## مقدمة:

يقف «إميل حببي»؛ رائداً ومنازة في مسار الإبداع الروائي العربي عامة، والفلسطيني خاصة؛ تجربة سردية وجمالية خاصة، كتابة روائية متميزة، وموسوعة ثقافية كشف بها عن هوس شديد بالحفر والتنقيب عن كل ما يمكن أن يؤسس «ذاكرة» ووجدان الإنسان الفلسطيني، وهو يبرز تحت الاحتلال الإسرائيلي. آخر تجلٍ لهذا الهوس، روايته «سرايا بنت الغول»<sup>(1)</sup> التي تعتبر علامة متميزة في في تاريخ الرواية العربية: ببسببها السردية وصيغ اشتغال التخيل والذاكرة واللغة. نص روائي راهن إميل حببي من خلال استضافته لنصوص أخرى على تحقيق الصنعة الروائية التي تلعب فيها مقصدية الكاتب دوراً دينامياً في إبراز مظاهر التناسق<sup>(2)</sup> الشكلي والمضموني؛ وهو الشيء الذي يبرر توزيع النص بين كتابات أدبية تنحدر من الذاكرة الأدبية التراثية، مما يعقد معه وضع النص في خانة الجنس الأدبي المحدد، ويتضح ذلك من خلال اعتماده مؤشرات دالة على إمكان انتسابه إلى «جنس السيرة الذاتية، والجنس الأدبي الروائي في نفس الوقت. وعليه، تتضافر سلطة كل من المؤلف والسارد في هذا النص لتدعيم هذا التوجه، وتذويب الحدود بين الخطابات والمفوضات. ومن ثم، تعتبر صيغة الإسناد القولية التي يتلبس بها الخطاب الروائي، من خلال صيغتي (قال - قلت) عنصراً مساهماً في تعتيق الشكل الروائي. فإذا كانت كذلك، فإنها من جهة أخرى، تسمح بإمكان استقطاب لغات وأصوات متعددة، وتقريرها عبر ذات المؤلف، إنه التشخيص الخالص للنزوع السيري، نستطيع تبيينه من

خلال حضور مادة السيرة الذاتية التي تمكن المؤلف يوعيه الإستيتقي المؤسلب تذويبها في سياق الحكايات الفرعية، إما من خلال حضور الروايات (أو النصوص) السابقة أو الشخصيات الرئيسة فيها بالروايات نفسها، أو بقراءة الهوامش التي تكثر في هذه الرواية: كمظهر من مظاهر الاستبطان والاستجلاء للحظات حياتية، يمتزج فيها الحقيقي بالمتخيل، اعتماداً على الذاكرة كمطلق أساسي لتشخيص المحكي وتقلباته على امتداد النص، في أفق تحقيق المكون الروائي Le romanesque كدينامية لاستغلال قطبي القصة والخطاب.

يندرج الأفق الروائي لنص «سرايا بنت الغول» في الأفق الحدائي للرواية الجديدة، بكل تفاريقها وديناميتها وهي تسعى إلى التعددية كمكون جوهري داخلي ملتنصق بالرحم المولد للنص في تحقيقه الشكلي والخطابي والإيديولوجي<sup>(3)</sup>، تحدث به قطعة صريحة مع روايات الماضي، وفي نفس الوقت تفي بالتعاقد الروائي الذي أبرمه المؤلف مع متلقيه منذ صدور النصوص الأولى، في محاولة لتخطي الأفق التقليدي الذي كرسه المترجمون والروائيون العرب. نحو أفق جديد<sup>(4)</sup> يقضي بزوال الأوهام البطولية، والأفق الرومانسي الذي رسخته الرواية السائدة. فما الذي يمكن أن يقوم به هذا النمط الكتابي الجديد عبر مكون «التعددية اللغوية» كمجلى للإبداع المغير لمفهوم الأدب ولحمولاته الإيديولوجية، أيضاً لطريقة قراءته<sup>(5)</sup> في المشروع الروائي لإميل حبيبي ما هي آفاقه وآثاره الجمالية.

1 - إن قراءة أي نص روائي في ضوء موضوع معين<sup>(6)</sup>، أو قضية نظرية تبقى مهددة بالتعميم والاستسهال، ما لم تتحصن هذه القراءة بأسئلة منهجية تعي سيورة الخطاب الروائي الذي يوجد دائماً قيد التكون والاكتمال (باختين)، تستدعي هذه القراءة التي نقدمها لهذا النص إثبات فرضية أن هناك علاقة تفاعل بين الداخل (اللغة) والخارج

(الواقع) داخل الخطاب الروائي الجديد، وهو يركز على محورين كبيرين: اللغة الروائية في أنماطها وتشكلاتها، وطرائق السرد، المنتمية لحقل الخطاب الروائي، مما يعطي لإشكال التواصل الحوارية والأدبي أهميته داخل تداولية هذا الخطاب؛ وهو ينزع إلى تشكيل بنياته على أنماط من الأساليب اللغوية، والمتناصات البارودية (أي المحاكاة الساخرة) التي تحضر في النص الأدبي مجسدة في بنياته السردية والدلالية. على هذا الأساس، تقوم مقاربتنا للنص وهي واعية بأنها تمزج بين شعرية الخطاب الروائي، والتحليل النقدي المستجلي لفراة النص وخصوصية إنتاجه النصي.

2 - يندرج نص «سرايا بنت الغول» في خانة النصوص الحداثية من حيث هيمنة تقنيات الكتابة الروائية الجديدة: كتنقية الانشطار والتوالد، تنويع محافل السرد الشئ. الذي سيمكن هذا النص الجديد من الانبساط التدريجي كديمومة خطابية في فضائي الكتابة والقراءة. وهكذا نفترض تواتر المحكيكات المتناصرة خلخلة طولية السرد، وتصارع الأفضية الواقعية والمتخيلة؛ كما أن حضور التأمل النقدي من خلال المقدمة التي صدر بها الكاتب عمله (خطبة المؤلف) كنص محاذاي Paratexte جاء، لبضي. عتمة النص، ويؤمن مقروئته بشكل يوجه فهمه وتأويله، ويكشف في نفس الوقت أسرار اللعبة السردية التي لن تنجلي خيوطها عند قارئ هذه الرواية إلا بوعي هذه الوسائل الشكلية التي يلحم بها الروائي متوالياته السردية، فرغم غلبة صوت المؤلف/ السارد يظل حضور الأصوات السردية قوياً يضيف على الرواية طابعاً حوارياً متميزاً يعطى فيه قيمة للتعدد اللغوي والهدف من ذلك رتابة اللغة الروائية التي طالما ميزت الرواية العربية، ترى ما هي تجليات هذا التعدد اللغوي نصياً؟



3 - يعتمد المؤلف لخدمة استراتيجيته القولية كتابة شذرية قوامها تفتيت وحدة السرد واقتضاض خطيته، والتي يهدف من خلالها إلى خلق مساحة واسعة في بنية الخطاب الروائي يشغل فيها الوعي اللغوي بحرية من حيث إقامة حوار بين عدة مستويات من اللغة الأدبية، بكل نبراتها وتشخيصاتها، وذلك في أفق إنتاج بنية نصية «نموذجية» قد تنتمي إلى هذا الجنس أو ذاك.

ومن هذا المنطلق يحق لنا أن نتساءل عن سر هذا الاستيحاء من الخرافة - سليلة الثقافة الشفوية - لبعض المكونات اللغوية من حيث خلقها لأجواء خرافية (أسطورية) ينغمس النص الروائي في لجتها وهذا يقودنا إلى الحديث عن لعات نسود النص، يمكن إحمالها فيما يلي:

## أ - اللغة الشعرية:

يعتمد المؤلف لغة ذات طبيعة إبحائية ورمزية تعتمد المجاز من مثل قول السارد في مفتتاح الرواية:

- « (...) وكان صدى الحرب السادسة يتردد، بعد آهات الحنين في صدورهم إلى صخرة على الشاطئ ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل نشقها القهر». الرواية ص 21.

ويتأكد لدينا ذلك من خلال حضور معاجم للغة التشبيه والاستعارة كلفات ذاتية تتبع التوغل (والإيقال) في الذات واختراق عوالم الباطن، ويتحقق ذلك من خلال الصوغ الذاتي للغة La subjectivation وهي تسترشد من شحنة الذاتية، وهذا ما تتميز به بعض المقاطع في الرواية تجعلها قريبة من لغة التأملات والخواطر والإيحاء الشعري من مثل:

- «كان دوار البحر قد قملكتني، وكانت أسماك القرش تبدو لي آتية من البحر ومن الهر معاً» الرواية ص 39.
- «خفتني الظلمة أخرسني الظلم» الرواية ص 40.
- «وشط خيالي بعيداً عن هذا الشط وأما أنا فيه من غربة مهولة، إلى تغربة في شطآن بعيدة وقع لي فيها من الهول ما هو قريب الشبه بهذا الهول» الرواية ص 34.
- «فاكتفتني، كما السكينة المطبقة علي من كل جانب، ألفة قديمة إلى هذه الجبال أبقت في نفسي - المستريحة على حمية القناء - هواجس المسألة الذاتية» الرواية ص 51.
- «أما أصوات البحر الليلية فشيء آخر، فالظلام يفك عقدة لسان البحر فيعوي ويتأوه ويوشوش أحياناً» الرواية ص 45.
- «ومشيت في درب الآلام» الرواية ص 45 (كلازمة تكرارية تتكرر في النص أكثر من مرة).

نجد أنفسنا من خلال هذه المقاطع إزاء لغة تحمل هواجس الذات وتنزاح نحو بنية لغة الشعر من خلال اقتصاد لفظي يضمن للخطاب الروائي شروط ودافعية الانتقال نحو لغة تجعل من الحلم والاستيهام مرجعية أساسية في استبطان أغوار الذات الحقيقية. إن من شأن المقومات أن تكشف لنا عن حضور صوت المؤلف كملفوظ لغوي وأدبي، يحتفظ باستقلاليته داخل الخطاب الروائي. ويمكن أن تشار، على ضوء هذه الاستقلالية، إشكالية العلاقات النصية التلغظية التي تتأسس على ثنائيات: المؤلف/ السارد، المؤلف/ الشخصية، السارد/ الشخصية وذلك من حيث كونها لا تعرف استقراراً ثابتاً ونمطياً داخل نص «سرايا بنت الغول» في ظل توزيع ملفوظه الروائي بين أصوات ولغات مختلفة، إلى

الحد الذي نتساءل فيه «من» المتكلم داخل النص (الملفوظ)؟ فالمتلفظ ي  
النص أحياناً هو السارد العليم وكأنه راوي الرواية، أحياناً يتلبس صوت  
البطل/ الشخصية وكأنه على دراية كاملة بالأحداث تسمح به بالتحكم  
فيها. فيأتي صوته أحياناً منصهراً مع صوت السارد، الشيء الذي يعطي  
لحضور الزمن الماضي الغالب على الأفعال الحكائية الوظيفة تبريره النصي.  
وهكذا تحضر عبر هذا المكون لغة الذات المتكلمة تأتي لإدراج ملفوظاتها  
الشمسية، هادفة إلى تحفيز ذهن القارئ واجتذابه لعوالمها الروائية  
وأفضيتها التخيلية ولو عبر خطاب مونولوجي داخلي مباشر، يطلق فيه  
المتكلم العنان لحباله وإحساساته كي تتداعى.

## ب - مكون اللهجات العامية:

تحضر في نص «سرايا بنت الغول» لهجات فلسطينية على شكل  
أمثال وأغاني ومرددات شعبية تؤكد ما ذهب إليه ميخائيل باختين<sup>(7)</sup> من  
ارتباط الملفوظ بالوعي الاجتماعي والإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك  
الملفوظ، تمكنه من تجسيد أصوات وحوارات اجتماعية، وتضمن للمؤلف  
دافعية الانتماء إلى المجتمع والتاريخ؛ ويعد إميل حبسبي من أبرز  
الروائيين العرب الذين عمقوا هذا التشخيص اللغوي من خلال نزعتهم  
التجريبية والجمالية، والتي تهدف إلى خلق وعي جديد باللغة والأدب عبر  
نسف مقولة «نقاء الجنس التعبيري وأحاديته»، يعتبر الحضور النسبي  
للغات والأصوات الاجتماعية في نص «سرايا بنت الغول» ذا دلالة رمزية  
باعتباره موقفاً فنياً يجسده المؤلف في إطار التنوع القصدي (أو غير  
قصدي) للغات ولهجات؛ بغية تجسيد تفاعل نصي يغذي الاتجاه الحوارية  
للخطاب - من منظور ميخائيل باختين<sup>(8)</sup> - ونورد على سبيل المثال لا  
الحصر بعض المقاطع الدالة على ذلك:

- «بيدك ياخيا؟»
- «أين اختفت سرايا» - الرواية ص 43.
- «ياها؟» - الرواية ص 49.
- «شد الحيط على مهلك، ياها العبد، ففي السنارة سمكة عقيمة» - الرواية ص 55.
- «ويعدين؟»
- «ويعدين» (...) - الرواية ص 65.
- «الله يخليك ياخيا، شق على سعادة» - الرواية ص 70.
- «فجحتني الوالد وصاح «لوين؟» - الرواية ص 70.
- «واستحلفني أخي جواد قائلاً: **«الله يخليك ياخيا عد عليه»** - الرواية ص 73.

على الرغم من تحويل اللهجات والأصوات الاجتماعية في الرواية من الحقل الشفوي إلى الحقل الروائي المكتوب؛ ومع ذلك فإن البعض منها ظل محتفظاً في نسغه بسمات التلفظ الشفوي؛ إلى الحد الذي قد نتحدث فيه عن وجود لغة شفوية مكتوبة في النص، فضلاً عن ذلك تبرز لنا تلك المقاطع - التي أوردناها سابقاً - عن إمكان اكتشاف شخصية الإنسان وطبعه من خلال لغته (أو منطوقه)، كمثال على ذلك نموذج الأب في جحظه للولد، حيث تبرز من خلال منطوقه نبذة شديدة صوتية، وطبعه الحاد، على العكس من ذلك تبرز شخصية الأخ جواد غير قوية بل متأخية بحسب الوضع الاجتماعي والنفسي الذي تندرج ضمنه في الرواية، إن من شأن هذه العناصر أن تخلق تنوعاً في التشخيص اللغوي. ومن ثم، فهي انتصار للذاكرة اللغوية الفلسطينية في مظهرها الشعبي؛ ويتعزز هذا

التوجه من خلال استدراج الكاتب لأمثال شعبية ومرددات غنائية، ونورد بعض الأمثلة الدالة على ذلك:

- «ومن دود هذا التين الغزالي والحرقاني، الأملى من العسل، جاء مثلها السائر» دوده من عوده - الرواية ص 26.
- «حلوك النعل بالنعل» - الرواية ص 26.
- «ومع علمي بأن «لوفيهما خير ما رماها الطير» - الرواية ص 27.
- «قلت: هل يهوى الغريق صيد السمك؟» - الرواية ص 28.
- «فرخ البط عوام» - الرواية ص 53.
- «ولم ينظر في وجهي حين همهم قائلاً: «ومن شب على إضاعة الفرص شاب على حياة كلها فرص مضاعة» - الرواية ص 67.
- «قد قيل «التكرار يعلم الحمار» فلم يخطئوا» - الرواية ص 136.
- «وتقول المتقولون عليها أن «ما من شيء يبلاش إلا العمى والطرش» - الرواية ص 196.

يبدو من خلال هذه المناطق (المناسبات) أن إميل حبيبي يراهن عليها في تحقيق متعة الالتذاذ بحكمة الأمثال، وتشغيلها من منطلق تنشيط الذاكرة الفلسطينية (الجماعية): بحيث تكتسب داخل الرواية قيمة تعبيرية وتصويرية لا يمكن إغفالها، اعتباراً لقيمتها التداولية خارج وداخل منطقة الرواية. تساهم هذه الأمثال كرواسم Clichés في تكسير نوايا الكاتب وتنسيق طيماته - من منظور باختين - كبلغة تعين القارئ على استعادة معارفه التراثية والخضوع لسلطة المثل الذي يحمل عبرة وكأننا أمام استعارة ألسنة آخرين لإيجاد وضعية ممكنة للسان السارد الكامل المعرفة. فضلاً عن ذلك، تحضر المرددات الغنائية والشعبية كصوت

أسمهان (الرواية ص 72) وفيروز (الرواية ص 74-169) وغنائيات سرايا، كأطول مرادة تحتل فضاءً خاصاً في النص:

- «يا ماريا.

يا مسوسحة القبطان والبحرية

يا مسوسحة القبطان

يا ماريا

يا طالعة من البحر ردي علي

(...)» - الرواية ص 113.

فضلاً عن كون هذه المرددات عناصر تشكيلية نصية قماً فضاء النص من حيث التصريف الإبداعي لها؛ فإبها جهة أخرى تفصح عن الإدراك الكرنفالي للعالم<sup>(19)</sup>. وبث عنصر الألفة الذي يتغذى من الرصيد التراثي المكتوب والشفوي كعامل يقوي حوافر التأويل عند القارئ ويكون عبارة عن قنوات ضرورية لتحرير عنصر التشويق والإثارة.

يؤدي هذا المكون وظيفته التناسية، مشخفاً صور المتكلمين وأوضاعهم داخل بنية الخطاب السردية، مصحوبة بنبراتهم وأوضاع تلفظهم؛ فتأتي الجمل متراسة أحياناً قصيرة ومختزلة، تستهدف تجذير الإيهام بالواقع، وتزيل وهم الانفصال عنه. فالالتجاء إلى الأمثال والمرددات الغنائية كلها قنوات تركز سلطة التقاليد الشفوية في الرواية، وتتمظهر كبلابة روسمية (نسبة إلى روسم)، تعتبر وسيطاً أساسياً لتحقيق عنصر الألفة. لا شك أن الروائي إميل حبيبي ينتقد ضمناً عبر هذا المكون الاستشهادي فكرة طهرانية اللغة التي طالما شددت عليها النظرة السلفية للغة.

## ج - مكون اللغة التاريخية:

نهتدي في نص «سرايا بنت الغول» على لغات مختلفة أبرزها لغة الخبير التاريخي، حيث فضل الكاتب عدم وضعها بين أقواس مثال:

- «وعيسى العوام» هذا شاب ذكره العديد من مؤرخي الحروب الصليبية أنه نجح في اختراق الحصار الذي فرضه الفرنجة على عكا المسلمة في العام 586هـ (1190م) كان يفرص تحت مراكب الفرنجة ويخرج بين أهالي عكا المحاصرين حاملاً إليهم الكتب والتفقات في ثلاثة أكياس شدا على وسطه» - الرواية ص 57.

- «أما القديمة فكانت «مدرسة البرج» - الهرج الذي شيده ظاهر العمر الزيداني في العام 1760 فوق هضبة الكرمل الشرقي مشرفة على «حيفا الجديدة» - شارع ستانتون فسوق الشوام فساحة الحناطير فشارع الملوك خليج عكا حيث مصب نصر المقطع - دفعا لعائلة القراصنة القادمين من مالطة أو من جنوب إيطاليا» - الرواية ص 85.

يبرز من خلال هذه المقاطع وعي تاريخي حاد عند إميل حبيبي، المرتبط بتوثيق بعض الأماكن والأشخاص، ووقائع ضداً على الاستيلاء والهدم الذي يتعرض له التاريخ الفلسطيني والذاكرة الفلسطينية الجماعية، فالرواية تقدم وثائق باللغة الدقة للتاريخ الفلسطيني الحقيقي، فتحرص على تسجيل الأزمنة والأمكنة الحقيقية لا الخرافية إلى درجة أن صلاح فضل اعتبر أن هذه الرواية تستحق عن جدارة لقب «الرواية الجغرافية» مادامت تعقب ملفوظاتها برائحة المكان الفلسطيني وجماليته<sup>(10)</sup>.

## د - مكون اللغة السردية التراثية القديمة: الأسلوب البارودية:

ينشد نص «سرايا بنت الغول» في تركيبته الجامعة إلى جملة

مظاهر أسلوبية تنحدر من صلب الثقافة العربية الموروثة، في عهد ازدهار النثر العربي ويرجع ذلك إلى سمة التخلل التي تطبع النص وتجعله متوزعاً بين خطابات متراكبة يبرز فيها توغل «إميل حبيبي» العميق في الذاكرة الأدبية العربية عبر تفاعل نصي قصدي إما «تحويلاً» أو «تحقيقاً»، أو خرقاً لنماذج أولية بهدف تجاوز أحادية اللغة الروائية والخطية التقليدية للرواية الكلاسيكية. ومن هذا المنظور، تبرز قصيدة الصنعة في استقطاب أشكال سردية تراثية تستهدف بلورة طريقة جديدة في السرد تعتمد عناقة مورفولوجية عبر كتابة إسنادية مقولية تنتسب إلى المؤلفات الأدبية القديمة والأحاديث النبوية؛ ومن أبرز سمات هذه العناقة L'archaïsme حضور أشكال أسوبية تعود بنا إلى النثر العربي القديم ومن المقاطع الدالة على ذلك ما يلي:

- «أن الشيخ ألقى في حفرة ما» - الرواية ص 43.

- «وزاد في قنوطي تعقد خيطي واشتباك» - الرواية ص 33.

- «شاربين كشيفين يزبدان في غور عينين أقمعتا في بشر ذي لوهتين اشرايتا لمشاهدة الدنيا الواسعة فوق البثر» - الرواية ص 156.

يتضح ميل الكاتب إلى استحضار ملفوظات تتخذ سمة الغرابة مما يبرز دينامية اشتغال العناقة اللغوية؛ ويتعمق هذا الميل في النص في شكل حضور أوزان ذات صيغ أسلوبية نمطية تعتمد التناغم والشجاس الصوتي ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- «اسمعهم ضجة أزيّا أو قصفاً، ولأ أو نشيداً أو «مارشاً» موسيقياً، فيعينوا لك حرها وعام وقوعها بالضبط» - الرواية ص 21.

- «في ليلة اكتمل بدرها وصفا جوها» - الرواية ص 160.

- «يقتحم غرفتي بلا شور ولا دستور» - الرواية ص 199.



- «على الرغم من تشاقل همتي وراح ثقتي في قدرتي على...» -  
الرواية ص 167.

تزداد دافعية الانتقال نحو تعميق مظاهر صنعة «الشكل» من خلال الاعتماد على التكرار و«الاشتقاق» كحوافز وشكل من أشكال الوعي اللغوي المؤسلب يحضر في الكتابة الروائية، ضامناً بذلك التمجيد اللغوي المناسب للخطاب الروائي ومن أمثلة ذلك قوله:

- «لم أفاجأ حين فاجأني ظله الهات» - الرواية ص 26.

- «وتقولوا عليهم بأقارب شتى» - الرواية ص 32.

- «ينقره العواد برشته نقرأ مردداً» - الرواية ص 35.

- «دهمته الخيالات نفسها التي كانت دهمتنا» - الرواية ص 52.

- «يحوقل المحوقلون وأما حوقلتنا فهاوتخا» - الرواية ص 187.

- «يولدون عطاشى ويموتون عطشى» - الرواية ص 51.

- «فنجده أو لا نجده ونلقاه ويلقاه ويلقانا أو نلقاه ولا يلقانا» - الرواية ص 65.

- «وهل من إيفال أشد غولاً من إيفال طفل وحيد في براري المسكونة؟» -  
الرواية ص 109.

- «هذا يهزير على ذاك وذاك يهزير على هذا وكلاهما يهزير علينا، وقانا  
الله شر الهزيرة والغطيرة وكل همرة لمزة» - الرواية ص 29.

إن من شأن هذه المقاطع التي تذكرنا بأسلوب المقامات، أن تساهم في إعادة صنع اللغة وتحويلها عبر حوارية أسلوبية، تميل إلى استدراج نبرات جديدة بحثاً عن التفرد والابتكار. ولا شك أن «إميل حبسبي» يراهن عليهما من خلال صوغه الأسلوبى للغات.

تأسيساً على ذلك نستطيع الاهتداء في صلب النص الروائي إلى عدة مظهرات نصية تحققت من خلالها أسلبة اللغات عبر العودة إلى قالب اللغة التراثية وأسلوبها بارودياً كمظهر من مظاهر الصنعة الأسلوبية؛ والتي تمنح - من منظور باختين -، للوعي اللساني الحسن الخاص به في توضيح اللغة كما تحقق كذلك الحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النشر الروائي<sup>(11)</sup>، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

- «كنت أحدث الركب وأنفخ في نار القرى وأشد في ساعة الولد وولد الولد. فلما اشتد ساعده رماني» - الرواية ص 140.

- «فإذا تغير وجه البحر أصبح طارقاً بن زياد؛ البحر من أمامه والعدو من رواته وليس له - والله - إلا الصدق والصبر - إلى يومنا هذا» - الرواية ص 44.

- «وكان الله وفقني بصيد وغير من هذا السمك الصغير» - الرواية ص 35.

- «وكانوا يتعاونون على البر والتقوى في هذا المضمار، لا فضل لصياد عربي على صياد مغربي إلا بالطعم» - الرواية ص 41.

- «تهبط على رؤوس الذكور الكبار منا وسلوى» - الرواية ص 144.

- «وكل من أعطى سرايا قفا أهلها وجسها بل أعنتها وما بدل عنها تهديلاً؟» - الرواية ص 210.

- «لا فرق بين مسلم أو درزي أو مسيحي إلا في الأصالة الشفا عمرية» - الرواية ص 153.

إن من شأن هذه النماذج أن تضعنا إزاء حالة تحويل للأقوال والملفوظات، من سياقها الأصلي، إلى سياق آخر تبرز فيه القوة المؤسسية للمؤلف: من خلال استعارته للحديث النبوي، وبعض مقومات الأسلوب

القرآني؛ ومحاكاتها بطريقتي بارودية، وذلك من أجل أن يتمكن خطاب المؤلف من تمرير صوته في إطار تفاعل نصي قصدي يتغنى خلاله المؤلف - باعتباره منظماً للأصوات والحكايات داخل الرواية - ردم الحدود بين الخطابات المتباعدة زمنياً، والتعبير عن حمولة رؤيوية عبر تكثيف الرمزية والإيحاء وتجاوز التوظيف الشكلي للغة؛ وقد أدرك ذلك «إميل حبسبي» من خلال إلحاحه على التوغل (الإيغال) في صلب اللغة المعتقة ذات الإيحاءات القرآنية (الدنيية)؛ ليحقق بذلك توجاً أسلوبياً للغة الرواية.

### هـ - الأجناس المتخللة: الشعر نموذجاً:

يعتبر التناص أحد الإمكانيات المتاحة للخطاب الروائي لتقويض مبدأ أحادية اللغة الروائية، وهكذا نجد أنفسنا ونحن نقرأ رواية «سرايا بنت الفول» إزاء تنويعات أسلوبية منهضة في النص تحيل على أجناس تعبيرية تمت أسلبة مكوناتها التلفظية من مثل:

أ - «فلما اشتد العنت عليهم وأذنت بينها حياء هربوا من رماد حيفا» - الرواية ص 29.

ب - «أوقف سيارته في نهاية الشارع الذي كنا نسميه «شارع العشاق» ولأمر سموه من بعدنا باسم «شديروت هتسفي» أي «جادة الطهي» وقد أقفر من أهله الظباء» - الرواية ص 107.

تتأكل من خلال هذه الملفوظات، السلطة النصية للموروث الشعري عند إميل حبسبي كتقنية كتابية؛ يراهن من خلالها على التنوع الشكلي للكتابة الروائية؛ من حيث انتساب النموذج - أ - في بعض مكوناته النصية إلى معلقة جاهلية للحارث بن حنظلة والتي يقول مطلعها:

أذنعنا ببيتها أسماء رب ثاو ميل منه الشواء

بينما يحيل النموذج الثاني - ب - على معلقة عبيد بن الأبرص التي يقول فيها:

**أففر من أهله ملحوب فالقطيبيات فالذنوب**

إن من شأن هذه العناصر أن تخلع على لغة النص الروائي طابع التجريب الشكلي والوظيفي ضداً على المعيارية ورتابة إيقاع اللغة، لتؤثر من منظور باختين على تفاعل اللغات وإضاعة بعضها البعض<sup>(14)</sup>. وهكذا تتمظهر التعددية اللغوية من خلال اشتغالها على أجناس تعبيرية تتخلل الرواية وتنصهر مع السرد والوصف والحوار لتكون بمثابة خلفية نصية تضيء وتستضيء بالتبادل مع الشخصيات والفضاءات والأزمنة. فضلاً عن ذلك، يفتتح نص «سرايا بنت الغول» على نبرات أسلوبية ساخرة تدعم باروديا الخطاب الأدبية في الرواية خصوصاً إذا علمنا أن «إميل حبيبي» يعد من أبرز الروائيين العرب الذين برعوا في هذه التقنية.

تتمظهر هذه الباروديا في شكل خطابات هزلية تدعم اشتغال ديناميكية التناص ولتحريك الطبقات، ولتبرز التناقضات الفردية والاجتماعية؛ في أفق تعميق الوعي بالذات والآخر، في ظل تلاقي الأوتوبوغرافيا والروائي داخل نص «سرايا بنت الغول». من هذا المنطلق يمكن اعتبار الباروديا خطاباً مسعفاً للمؤلف، مرتبطاً بمقصدية في تكريس وإنجاز نصي لجملة نوايا فنية ودلالية معينة؛ يراهن عليها (أي المؤلف) اعتماداً على استراتيجية التحويل الدلالي (جنيت)؛ التي أسعفت الكاتب في إبراز حدة النصوص، خصوصاً عندما نعلم أن صوت المؤلف يحتل فيها أغلب المواقع الاستراتيجية إن لم تكن كلها.

يراهن نص «سرايا بنت الغول» على نموذج السيرة الذاتية، لتحقيق التطابق وللمرة محكي استرجاعي تبرز فيه الباروديا كطريقة محض لعبية من جهة لتشقيق السرد وتفكيكه من منظور اعتبارها رهناً شكلياً يتغيب

التشويش على أفق التلقي. ومن جهة أخرى تبرز كقيمة دلالية تراهن على أبعاد ودلالات مرتبطة بالوعي السياسي (والإيديولوجي) لخالقها. ونسوق للدلالة على ذلك الأمثلة التالية:

- أ - «هل لم نطلب منهم، جزاء أو شكوراً، سوى أن يعتبرونا من أكلي اللحم المشوي لا من اللحوم التي تصلح للشواء» - الرواية ص 141.
- ب - «فلما أبعدوا البحر عنهم، ثم ألقت بهم الكارثة في القاع حتى لا وقت لديهم سوى حبس أنفاسهم - قلت: «هل يهوى الغريق صيد السمك؟» حسبوا مشي الواحد منهم على قدميه الاثنتين معجزة أشد إعجازاً لأناء عمومته من مشي المسيح على سطح البحيرة» - الرواية ص 28.

ج - «وكان في زمني درياً تراها مستقيماً تحف به أشجار الصنوبر من جانبيه في تناسق خص به الخالق سبحانه وتعالى دروب الفردوس، فجاء شعبه المختار ورد هذه الأمانة إليه عز وجل كاملة غير منقوصة، فلا تحف به الآن سوى السيارات الخصوصية واقفة على الجانبين الواحدة في قفا الأخرى لا تتحرك كأنها مجمعة في مقبرة أفيال تنتظر ساعة الحشر» - الرواية ص 107.

ح - «يحيط بها المفتشون والمفتشات من كل حذب وصوب، ويحملها عدد منهم إلى غرفة التفتيش مرة ثانية وهي مستلقية على العرض هذه المرة، وكانت وجوههم متعددة الأشكال كأنهم ملائكة الكاروبيم تحلقوا حول النقالة وحملوها إلى غرفة التفتيش - شبه أسد وشبه عجل وشبه نسر وشبه عتز وشبه بقرة وشبه ثور وشبه بغل وشبه حمار وشبه حمارة وشبه طاووس وشبه ناقة وشبه جاموس وشبه جاموسة وشبه سيد إشطة وشبه ست إشطة ولكنتي لم أر بين وجوههم وجهاً شبه إنسان» - الرواية ص 137.

د - «وكنا ندخل في أزقة عكا القديمة وأطال يافا والد والرملة وحيفا التحتا، في تلك الأيام فلا نجد حولنا سوى المكسوحين والعرجان والعمدان من مواليد أواخر القرن التاسع عشر، فتزهوا بشمويتنا الشواذ ونصحفها عجيبة من عجائب الرحمن أنزلها على هذه البقية من شعبنا مادمتنا أحياء لا ننام ولا نخلي غيرنا ينام، قلصا تقادم الزمن علينا صرنا «انتيقا» وبعضنا أصبح «مايستروا» على تلك الموسيقى» - الرواية ص 196-197.

هـ - «فلما اشتد العنت عليهم وآذنت بينها حوياً، هربوا من رماد حيفا وسكنها إلى السكن في مدينة الناصرة - بلد المسيح وعرائش البطيخ، وينطق به أولاد عمنا، معاندة، على أنه «البطيخ» وإذا قلنا «حاء» قالوا حاء وإن قلنا خاء قالوا حاء - ولولا الجدد، وجد الجدد، لأقنعوا أوروبا بأنه ما من سبب للخلاف بيننا سوى هذه الحرب الضروس بين الحاء والحاء» - الرواية ص 29.

إن من شأن النماذج أن تضعنا إزاء سخرية لازعة وحاذقة في الآن نفسه تبرز الضعف والعجز الفلسطيني أمام جيروت الآخر الرسائلي الذي فقد إنسيته في النموذج (ج - ح) وغير معالم المكان في النموذج (ج)، أمام خواء لا جدوائية الصراع بين الفلسطينيين أنفسهم في النموذج (د)، فاصطناع المفارقات في المواقف والألفاظ رهان النص ينغمس المؤلف في لجته.

تحضر في رواية «سرايا بنت الغول» خطابات أدبية توزعت بين عدة أجناس تعبيرية: شعر، فلسفة، سينما... إلخ إما متلفظاً بها من طرف الشخصيات، أو مسرودة عنها، وكأننا أمام ملفوظات تنتمي إلى سجلات كتابية مختلفة ومتنافرة تتخلل النص، وكأنها متفقة على تدمير روائيته، ومن ثم تثوير الشكل الروائي المعياري، مما تبرز معه أهمية التعدد اللغوي

في إبراز ملامح النص الروائي؛ وتشخيص متخيله. وفي هذا السياق، تبرز خصوصية الخطاب الروائي في نص «سرايا بنت الغول» من خلال مزجه بين الحقيقي والمتخيل والواقعي عبر التناس الذي يتحقق مضمونه من خلال الاستيعاب والتضمين لخطابات أخرى يتفاعل معها النص الأصلي نصياً. ومن ثمة، يغدو الخطاب الروائي الساحة المفضلة للالتقاء بين أصوات ولغات ومنظورات متباينة من شأنها أن تخلع على النص (الملفوظ) الروائي صفة التهجين كإحدى أبرز معالم الخطاب الروائي الجديد وهو يستثمر إدخال حبيكات موازية للحبكة الرئيسية في العمل الروائي، من خلال استخدام الرواسم Les clichés، والتعليق على المشهد، والمحاكاة الساخرة للأحداث والشخصيات.

## خاتمة:

لنا اليقين بوجود «كف» تناسية Compétence textuelle لدى إميل حببي، قل نظيرها في العالم العربي، روائي رسم أدق الذبذبات العميقة للإنسان الفلسطيني وهو يصارع البقاء على أرضه السليبة، دون التفريط في المكونات الجمالية لخطابه السردية، وهو يتناص مع عدة أجناس أدبية بوصفها أجناساً متخللة Genre intercalaires تحملها لغة الرواية، لتكسر نوايا الكاتب، وتخرق أحادية الملفوظ، وصوته المونولوجي، ولتعطي القيمة الرمزية لحضور مختلف اللغات الاجتماعية والمحكية صوناً منها للذاكرة الجماعية الشعبية، بأمثالها ومرداداتها الحرفية. لتضعنا بالتالي أمام مجموعة من التحولات أبرزها اختراق كتلة اللغة الأحادية المتخشبة إنه تشخيص يبرز قوله ميخائيل باختين بأن: «الرواية توسيع للأفق اللساني وتعميق له، إنها تنقي وتشحذ إدراكنا للفروقات الاجتماعية واللسانية»<sup>(15)</sup> وهكذا يأتي التعدد اللغوي في

رواية «سرايا بنت الغول» محدداً نوعياً لشعرية كتابية ألقت المفارقات الساخرة بين الخطابات، وقرست بها جمالياً. هكذا يلعب التعدد اللغوي دوراً رئيساً في إبراز الطيمات وكشف ملامح الشخصيات ورؤياتها عبر الملفوظات والكلمات وحمولاتها ورسم الفضاءات والأزمنة، عن طريق إقامة حوار من اللغات المتناصرة لاستثارة خيال القارئ، وحشه على استكمال على ما استعصي على منظم الاستطرادات ورسم الفضاءات والعلامات<sup>(16)</sup>.





## الهوامش

- (1) إميل حبيبي: «سرايا بنت الغول» رياض الريس للكتاب والنشر، الطبعة الأولى، لندن، قبرص 1992.
- (2) ظهر هذا المصطلح لأول مرة على يد جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لجمعية Tel Quel وهو يعني حضور فعلي لنص ما في نص آخر، أو عملية تحويل وانتقال عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى، أو تكرار لوحدة في خطاب في آخر (Antoine Compagnon).
- (3) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد منشورات الرابطة ط 1 - 1996 ص 30.
- (4) يستحضر فيه التعدد اللغوي المولد لتخييل يتجاوز الواقعية المشوهة ليعوضها بالبناء المركب المطبوع بالتعدد والتداخل والتهجين والتشخيص البارودي. لم تعد اللغة في مثل هذه النصوص خارعة النص أو شاشة تحجب التبدلات والاستبهامات المستعصية على التبليغ وإنما هي جزء من التجربة التي تعاش بين الأشب، والكلمات، وحر، من معامرة الكتابة التي لا تتحقق إلا بإعادة صنع اللغة والدمج فيها لابتعاش الروح في الأسماج والشنرات والتنف المستمدة من التذكرات والأحلام والقراءات والمصوغات، ومن دأكرة السيان ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق وهي معبولة عن تعدد الأصوات والروبت والمواقع وعن الطابع الحوارية لمجموع النص. نقلاً عن محمد برادة، المرجع السابق ص 36-37.
- (5) المرجع السابق ص 30.
- (6) هي غالباً ما تقوم به القراءات السياسية للخطاب الروائي عند إميل حبيبي، وللإشارة فيها قراءة مخلة مجعفة في حق «إميل حبيبي» يبقى أفقها ضيق بضيق أفق قرائها.
- (7) ميخايل باحتين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع ط 2، الرباط 1987، ص 43.
- (8) نفسه ص 43.
- (9) يندرج هذا التصور الباخثيني في إطار إصباغ الطابع الكرنفالي على الأدب La carnavalisation الذي يقتضي بث عصر الألفة كحقولة خاصة بالإدراك الكرنفالي للعالم الذي يهدف إلى التفتيس من رغائب مكبوتة، وذلك من أجل تحرير المخيلة عبر مخزون الذاكرة المقموعة.

Mikhail Bakhtine: Poétique de Dostoïvski: seuil Paris 1970 p 169. Ibid p 169-170.

(10) صلاح فصل: واقعية مخزون الأسطورة وذاكرة المكان إميل حبشبي مجلة كتابات معاصرة المجلد الرابع العدد 14، 1996 ص 17.

(11) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، المرجع السابق ص 81-111.

(12) أبي عبدالله الحسين بن أحمد الوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل بيروت ص 216.

(13) عادل جاسم البياني: دراسات في الأدب العربي الجاهلي، الجزء الأول، دار النشر المغربية الدار البيضاء (Les Editions Maghrébines) 1986 ص 72.

(14) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي المرجع السابق ص 148.

(15) نفسه ص 113.

(16) بقول محمد برادة بخصوص العلاقة بين ممارسة التعدد اللغوي وتغيير المتخيل: «أعتقد أن التعدد اللغوي تدقيقاً ساعد على الاقتراب أكثر من مكونات هذا المتخيل (المتخيل الاجتماعي المتحول) وتطهراته لأن لغة الرواية لا تختزل التعقيدات والتشابهات في مقولات «موضوعية» واضحة بل تشخص الظواهر والعلائق والأفكار عبر علاماتها وتطهراتها السيميائية والإيديولوجية. ويطابق تخيلها تسجيلاً لها السيمي والتفكير للإفلات من سطوة الرقابة». انظر محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد المرجع السابق ص 51-52.

\*\*\*

النص الأدبي فضاء

للحوار

إبراهيم صحراوي

## 1. الحوار لغة - كما نقرأ في المعاجم

العربية - هو مراجعة الكلام،

ويتحاورون بمعنى يتراجعون الكلام<sup>(1)</sup>.

وهو مراجعة المنطق والكلام في

المخاطبة، لذا فهو في أبسط تعاريفه

وأكثرها عمومية «تبادل لكلام (حديث)

بين طرفين (متحدثين) أو عدة أطراف (متحدثين)». مهمته هي عرض

أفكار ورؤى الأطراف المتبادلة للحديث (أو المراجعة للكلام) قصد الإقناع

أو التأثير عن طريق مقابلتها بعضها ببعض، مع كل ما تستلزمه المقابلة

من موازنة أو مقارنة وما يترتب عنهما.

من هنا نلاحظ أن الخاصية الأولى للحوار هي ضرورة تعدد الأطراف

المشاركة فيه، لأن التعدد يعني ضمناً قبول الآخر والاستعداد للتعايش

معه والتنازل عن بعض الذاتيات إذا استلزم الأمر ذلك فيما يتعلق بطبيعة

الحال بكيفية النظر إلى هذا الأمر أو ذاك واعتبار هذه القضية أو تلك

وبناء هذا الرأي أو ذاك.. والحوار بهذا المنطق يصبح «مواجهة بين

الطروحات المختلفة إلى حد التعارض»<sup>(2)</sup> قصد التقليل من الاختلاف بين

هذه الطروحات إلى الحد الذي يسمح بتجاورها وتعايشها. يؤدي بنا هذا

إلى ملاحظة صحة الرأي القائل بأن «الحوار يكون مطلوباً ومرغوباً فيه

إلى حد كبير كلما كان الطرف الآخر مختلفاً أو بعيداً»<sup>(3)</sup>. الاختلاف أو

البعد إذاً (أو هما معاً) هما مبررات الحوار. وأساسه هو التعرف على

الآخر واكتشافه والاستعداد للتنازل المتبادل متى كان ذلك ضرورياً انتهاء

إلى الاعتراف به، بحكم الهدف المرجو الذي هو التقريب بين المتحاورين مما

يجعله «ضداً للعنف بامتياز»<sup>(4)</sup>.

إن الحوار في جوهره نقاش تنبني عبره آراء جديدة ومواقف هي مزيج من آراء المتحاورين الأصلية ومواقفهم. يتكون هذا المزيج تدريجياً ويتشكل لما يأخذ من الأصول ما يلائم الجميع ولا يتناقض مع مكونات أي منهم عبر التأقلم المتبادل مع رؤية الآخر والتنازل من مختلف الأطراف قدر المستطاع عن كل ما من شأنه ألا يعيد إلى التنافر والتعارض، وإن لم يكن التنازل فعلى الأقل تلطيف الموقف والتخفيف من غلوائه. من هنا نلاحظ أن الحوار يستند ضرورة إلى خلفية مرجعية هي في الغالب الأعم المرجعية الحضارية بمختلف دوائرها عرقياً، ثقافياً، دينياً، (مذهبياً، داخل الديانة الواحدة) لغوياً وجهولياً، والانعكاسات الأنثية لهذه المرجعية في مجالات السياسة والاقتصاد والإعلام والقدرة العسكرية بطبيعة الحال. وهو بهذا المعنى «بحث مشترك عن وضع ما» يكون هذا الوضع مشتركاً أيضاً «وتفاوضياً» بحكم اشتراك المتحاورين وإسهامهم في صنعه وضامناً للتعاضد بما أنه تفاعل لعوامل مختلفة وانصهار لمكونات متعددة هي عوامل ومكونات الأطراف المتحدرة، لكن، لصمود هذا الوضع وحصوله على المتانة والاستقرار بقبول الكل له والتزامهم به، ينبغي ألا يشعر أي منهم بالغبن أو بأنه الحلقة الأضعف في الوضع الجديد، بمعنى زلا يشعر بأن هذا الوضع فرض عليه على نحو ما. بعبارة أخرى ينبغي أن يوفر الوضع المشترك نوعاً من المساواة - أو ما يمكن أن يبدو كذلك - بين أطراف الوضع. هنا أيضاً ينبغي التنبيه إلى أن هذه المساواة سوف لن تكون مساواة مطلقة بل ستكون نسبية، بمعنى أن الأطراف لن تكون مساوية بعضها لبعض بل ستكون مساوية لأحجامها الحقيقية في التركيبة ووزن، سواء أكان مرد الحجم عددياً أم/ واقتصادياً أم/ وسياسياً أم/ وإعلامياً أم عسكرياً أم/ وأي شيء آخر يؤخذ بعين الاعتبار من الأطراف الأخرى، ولنا في التجمعات الإقليمية هنا وهناك مثال واضح عن هذا الأمر. استقرار الوضع إذاً مرهون بمدى قبوله من كل طرف واحترام كل طرف

للآخرين من المساهمين في صنعه، وإن كان القبول والاحترام في حقيقة الحال ليسا للوضع في حد ذاته بل هو لمدى ما يوفره لأي من أطرافه في علاقاته مع الآخر، أي الرضا بشكل العلاقة مع هذا الآخر وبالمكانة ضمن هذا الوضع. القبول والرضا إذًا هما نوع من الإلزام للأطراف المتوصلة إلى الوضع المشترك. يمكن اعتبار نتائج الحوار (ومنه حوار الحضارات والأديان والثقافات - إن وُجد هذا الحوار حقاً -) ضامناً لوضع مشترك يجد فيه كل طرف حد أدنى من الراحة والاستقرار والطمأنينة. وضع يتجاوز الصدوع التي أوجبتها مهما كانت طبيعة هذه الصدوع برأبها ولو مؤقتاً إما داخل الدائرة الحضارية الواحدة أي فيما بين مكوناتها أم يتجاوزها إلى دوائر زخرى متعددة<sup>(5)</sup>. يستمر الوضع طالما استمر هذا الشعور. من هنا إذن تتبين ضرورة أن يتجاوز الحوار مجرد تراجع الكلام، وإلا غدا هذا التراجع جدلاً عقيمًا وسفسطة لا معنى لها.

وانتفاء «التعدد» الخاصية/ الشرط ينفي عن هذا الحديث صفة الحوار ويسقطها.

2 - النص الأدبي هو أداة طريقة يوصف بها كاتبه رأيه أو أفكاره للآخرين، ولما أنه «فن من فنون القول» يفترض هو أيضاً متلقياً بما أنه صادر عن جهة معلومة ومشار إليها بوضوح هي المؤلف. اقتضاء المتلقي يشي بتحقيق شرط تعدد الأطراف.. لكن هل يكسب هذا الشرط الأدب صفة الحوار وينفي عنه بصفته خطاباً أحادية الجانب؟

النص الأدبي شكل من أشكال التواصل يتم عبر أداة واضحة ومعلومة هي اللغة. يقودنا هذا إلى استنتاج أول مفاده أن التواصل في هذه الحالة لن يتم إلا إذا وصل هذا النص إلى القارئ/ المتلقي باللغة التي يفهمها. يعني هذا - مع الاستثناءات الممكنة وبغض النظر عن الترجمة - أن الكاتب والقارئ ينتميان كليهما - مبدئياً وفي الغالب الأعم - إلى

دائرة لغوية واحدة وبالتالي اشتراكهما كلياً أو جزئياً في الانتماء إلى فضاء ثقافي أو حضاري واحد مما يعني أن الهشوم الوجودية الكبرى المشتركة بينهما مستمدة من مرجعية واحدة. هنا ينطرح سؤال هو: هل يعتبر القارئ/ المتلقي للنص الأدبي في لغته الأصل - مع الاستثناءات الممكنة والمحتملة - «آخر ثقافياً وحضارياً» بالنسبة للكاتب؟ بمعنى هل ينتمي كل منهما والحال هذه إلى «ذات ثقافية حضارية» واحدة أم إلى ذات متعددة؟ إذا قلنا بأنهما ينتميان إلى ذات حضارية واحدة - وهو الحال، أو ظاهرياً على الأقل فيما يتعلق بعالم (عوالم) الأدب العربي - فالحوار يصبح في هذه الحالة مناجاة ورجع صدى ويفقد أهم خصائصه: التعدد.. فينتفي في الأدب.

التعددية إذا تستلزم «الأخر» مقابل «أنا». لأنه لا وجود لـ«الأنا» إلا بـ«الأخر»، ينبنى على هذا التبادل، تبادُل الأفكار والرؤى، أي «لانهائية القول» قبل الوصول إلى الوصع المشترك، مما يعني استمرارية زمنية تمتد فيما بين بداية القول المتبادل (أو تراجع الكلام بتعبير ابن منظور) ووصوله إلى الصيغة المثلى في نظر الطرفين مما يحسن حسبهما الشوق عندها. استمرارية القول هي آنية الحوار التي تستدعيها التعددية. إذا هل يتحقق التبادل والبحث المستمر المشترك عن وضعية مشتركة في النص الأدبي؟ الجواب هنا لا يمكن أن يكون إلا بالنفي، لأن النص الأدبي نص أحادي صادر عن شخص واحد ووحيد معين ومعلوم هو الكاتب. يصبح تاماً ونهائياً شكلاً ومضموناً متى طبع وصدر في كتاب ووزع وتداوله القراء. فالرأي أو الموقف أو الوضع المعبر عنه فيه، رأي أو موقف أو وضع نهائي في حدود ذلك النص. وهو خاص بالأديب نابع من مقاصده وخياراته حتى وإن كانت هذه المقاصد والخيارات ليست خاصة به وحده - وهي كذلك في حالات كثيرة. لأنها نتيجة لتكوين ونشأة ووضع

اجتماعي فكري معين. وهو من صنعه هو دوماً مشاركة من أحد، حتى وإن كان «الأدب يتحدث نيابة عن» حسب الموقف الماركسي<sup>(6)</sup>. هنا إذن تكمن أحادية الجانب في النص الأدبي: الصياغة الشخصية للموقف والرؤية بما تتضمنه من تصرف وتكييف مقصود أو غير مقصود، في الشكل أو في المضمون للمواقف والرؤى الجمعية. النص الأدبي إذن يصل إلي الطرف الثاني جاهزاً. ناجزاً. تماماً. لا دخل للطرف الثاني في صنعه. ومنه تبدو مشروعية التساؤل عن مكنم الحوار في النص الأدبي، فأين الحوار في أغراض الشعر العربي: الفخر والمديح والهجاء والثناء مثلاً؟ أين هو في الذاتية المفرطة للقصيدة العربية بأشكالها وتنوعاتها المختلفة خصوصاً في الحقب الحديثة والمعاصرة؟ من هنا يمكن القول بأن التلقي لا يصنع التعدد لأنه تال لصناعة النص وليس مترامناً معه. أحادية الجانب هذه هي المسؤولة عما تحدثه بعض النصوص الأدبية من أثر وما تثيره من جدل. وغني عن القول إذاً أن الأحادية بقي للحوار.

3. الحوار هو إجراء فني يلجأ إليه الأدباء لبناء نصوصهم وتنظيم مقولاتهم وعرض آرائهم، نجده في النصوص الأدبية على اختلاف أنواعها بنسب متفاوتة.. وقبل ذلك كان لفلاسفة اليونان السبق في استغلاله على هذا النحو شفوياً (سقراط) أو كتابياً (أفلاطون) لعرض أفكارهم وشرح رؤاهم في مختلف القضايا التي تناولوها، فأصبح بذلك نوعاً أدبياً قائماً بذاته.

يرتبط الحوار في النص الأدبي القصصي منه على وجه الخصوص، بجوانب عدة من جوانب الصياغة والإنشاء الذي تتحدد كلياته وتنظم بقواعد «الأدبية»<sup>(7)</sup> وشروطها لدى كل زمة وداخل كل ثقافة وفي كل عصر أيضاً، لاتسامها بالسيرورة والتحول. من ذلك سرعة السرد<sup>(8)</sup>، لما ينزع المؤلف إلى تشكيل (وبالأحرى إعادة تشكيل) مشهد يعطي للقارئ



انطباعاً بأن الأحداث مروية بأمانة أو على الأقل كما وضعت أصلاً. ومنه صيغ القول بما أنه إعادة إنتاج للأقوال والملفوظات المنسوبة إلى هذه الشخصية أو تلك فهو أداة لتنظيم صيغة القول في النص من حيث مقدار المعلومات المصرح بها فيه، فيغدو بذلك «تفاصيل ضافية وكافية»<sup>(9)</sup>. ومن حيث وجهات النظر المعروضة بها القضايا المناقشة في النص تبعاً لعلاقات الراوي والمؤلف بمروياته والمسافة التي تفصله عنه سواء أتعلم الأمر بحضوره في النص باعتباره إحدى شخصيات الحدث المروي وغيابه عنه، أم تعلق بكونه محلاً للأحداث من الداخل أو من الخارج. إلى ما هنالك مما يعلق بصيغ تنظيم القول وكيفياته - في النص الأدبي وبالتالي بالوظائف المفترضة للحوار والمتوخاة منه.

فهل تمكنتنا هذه التقنيات من اعتبار النص الأدبي مقوماً من مقومات الحوار في مجتمع من المجتمعات أو حرماً منه؟

الجواب سيكون بالنفي مرة أخرى. لأن ما ذكرناه من صيغ تنظيم القول إنما هو أثر أسلوب (بالمفهوم العام، لمصطلح الأسلوب مما يتجاوز مجرد التعامل مع اللغة وكيفية استعماله) خاص بالأثر الأدبي، إجراء داخلي تنتهي فاعليته بانتهاء بناء الأثر، وهو خاص أيضاً بالفلسفة الجمالية والفنية للكاتب مع كل ما تتضمنه هذه الفلسفة وتحيل إليه. بمعنى أنه إجراء تنظيمي من مستلزمات «الأدبية» يلجأ إليه منشئ النص لبناء مقوله أو نصه، إجراء يوحي بالتعدد ظاهرياً، تعدد في الواحد. يوهم بالحوار ويوحي بما يشبهه، لكنه حوار وحيد الطرف. هو في النهاية عرض متعدد الأوجه لحقيقة واحدة أو لموقف واحد أو لرؤية واحدة. الحقيقة والموقف والرؤية صادرة كلها من صاحب النص. لذا لا يعدو الحوار باعتباره إجراء فنياً في النص الأدبي كونه تنوعاً لصور وأشكال وزوايا الموقف دون أن يكون تنوعاً للموقف ذاته. تنوعاً يهدف إلى إقناع المتلقي

والتأثير عليه فيكون بذلك شكلاً من أشكال المحاجة وغيرها مما يدخل في حكمها من طرق وفنيات الكلام والتواصل، مما تهتم التداولية بدراسته وتوضيحه. لكنها مرة أخرى محاجة لا تتجاوز أسوار النص الأدبي. المتحكم فيها هو الكاتب/ الفرد.

وقد يكون من قبيل المفارقة أن تكون «الأدبية» - أي شروط إنتاج النص الأدبي وقوانينه - «موضعاً مشتركاً» بما أنها رأي مشترك وجمعي تشكل عبر العصور في الحكم على النص واعتباره، معياراً للذوق حتى وإن لم يحقق الإجماع، بينما لا يكون النص في حد ذاته كذلك.

4. بناء على ما سبق إذا ما هو حكم النقد الأدبي وبالتالي النص الأدبي النقدي - من حيث هو نص قام أساساً على نص آخر يستقي منه مشروعيته ومبررات وجوده؟ أحوار هو؟ وما موقع التأثيرات والتفاعلات التي يحدثها النص الأدبي سلباً أو إيجاباً، كالمعارك الأدبية وما يتصل بها من رفض وتخطي، وتحقير وتسفيه وتجريم و... تكفير؟

الحقيقة أن «نهائية» إنشاء النص الأدبي في الزمان، تجعل اعتبار مهمة النقد الأدبي «حواراً» أمراً صعباً. إذ تقف بها عند حدود معينة لا ترقى بأي حال من الأحوال إلى تفسير بنية النص الأدبي في شكله ومضمونه مما يتيح إعادة كتابته. لأن إعادة الكتابة تعطي للنص شخصية أخرى وبالتالي تنتج نصاً آخر مختلفاً. وعليه لن يكون هذا الصنيع حواراً بأي شكل من الأشكال لا لشيء إلا لعدم قدرته بأي حال من الأحوال أيضاً على تمكين طرفي النص المؤلف والقارئ/ المتلقي/ الناقد من الاشتراك في إعادة صياغة النص وما يحمله من رؤى ومواقف لكونه واقعاً تأبّد حالماً روي وتناقله الناس أو طبع ووزع. وبهذا لم يبق فيه مجال للتعديل أو إعادة الصياغة بقدر ما أصبح مادة للنقاش والتقويم ومن ثم الحكم، سواء من طرف النقاد أم من طرف القراء، عبر المناهج والآليات والوسائل

والميكانيزمات المختلفة التي تهتم بدراستها وتفصيلها مبادئ النقد الأدبي ونظرية القراءة وفن التأويل. وربما يغلب على القراءات المختلفة سواء أ تضمنت حكماً قيمياً أم لا في أحيان كثيرة طابع المواجهة أكثر مما يغلب عليها طابع الحوار. لذا نلاحظ أن النص النقدي الأدبي - العربي على الأقل - كان على مر التاريخ سجالياً أكثر منه حوارياً وتتضح أمثلة لذلك في الخصومات والوساطات بين الشعراء والأدباء والمتشبعين لهم من النقد أو غير النقد وفي المعارك والخلافات والاختلافات بين المدارس والاتجاهات والمذاهب.

قد يدل التلقي إذاً في كل مستوياته: العادي والناقد، على أن الطرف الثاني وهو المتلقي «فاعل» مثله مثل الفاعل الأصلي، كاتب النص ومنجزه. وهو ما قد يحقق لصاحبه صفة الفاعل المكتمل. لأنه يقف به عند حدود كونه مجرد مستهلك، تنتهي مهمته عند قراءة النص وإصدار رأي أو حكم قد لا يلزم الكاتب في شيء، في حالات كثيرة ولا يغير بنية النص في كل الحالات. ويعود عدم اكتمال صفة الفاعل في المتلقي ناقداً كان أم عادياً إلى أن نتائج القراءة وآثارها على النص - وليس على صاحبه - تبقى فعلاً افتراضياً قد يكون له صدى في النصوص اللاحقة للمنشئ وقد لا يكون. بمعنى أن طرفي الممارسة الأدبية يتحققان في مستوى التواصل فاعلين بما أن كلاً منهما يتشكل إبستيمياً بكونه حاملاً لمجموع ثقافي من المعارف وقياسات الحقيقة، وأخلاقياً بكونه منخرطاً في منظومة من القواعد والمقاييس الاجتماعية، ومؤثراً<sup>(10)</sup> بكونه يتحقق على صورة ما لشخصيته، لكنهما لا يتحققان فاعلين في مستوى الحوار، للأسباب السابق عرضها، سواء ما تعلق منها بعدم قدرة الطرف الثاني على تغيير صورة النص التي صدر بها. أم من جهة الآثار المحتملة - وما أكثرها في عالمنا العربي اليوم - مما يمكن أن يلحق بالمنشئ من اتهامات

متعددة الأشكال والأوجه في عقيدته وفي انتمائه وفي وطنيته وفي أخلاقه وفي علاقاته بالآخرين وما إلى ذلك، أي في ولاته لرموز المجتمع بكل مستوياتها. ويدهي أن انعدام الحوار في هذا المستوى بالذات غير مساعد البتة على انسجام أفراد المجتمع وتناغمهم. وكما يصدق هذا على آثار القراءة داخل الدائرة الحضارية الواحدة يصدق أيضاً على تلك العابرة للدائرة، كأن يسخر نص منتج في أدب أمة أو ثقافة ما من مكونات أمة أو ثقافة أخرى. والأمـر هنا لا يتعلق بالأدب وحده بل يتعداه إلى فنون وطرق قول أخرى كثيرة كالسينما والمسرح مثلاً ووسائل الإعلام وما إلى ذلك.

5. نوع آخر من الحوار، وهو هذه المرة حوار عابر للنصوص يتمثل في التنـاص. عندما يتناول أديب أو كاتب قضية سبق أن تناولها آخرون قبله.. حوار غير آني..

قد يكون تقاطع النصوص هذا، مباشراً كان أم غير مباشر، ألقياً كان أم عمودياً، داخل الدائرة اللغوية الثقافية الحضارية الواحدة أم عابراً لها، عاملاً من عوامل الحوار إذا كانت الفكرة الأصل منطلقاً للإثراء عبر النقاش الهادئ المتزن القائم على الاعتراف والاحترام المتبادل، الذي لا يدعي التصحيح بقدر ما يدعي الإضافة. أما إذا كان النص الجديد رداً أو رداً مضاداً قائماً على الرفض وما ينجز عنه، فما هو من الحوار في شيء. بقدر ما هو جدل هدفه تعجيز الآخر والحكم بضعفه أو دونيته مما يجعله في النهاية نزاعاً ومعارك. وهو بهذا ضد صريح للحوار. ينطبق هذا الكلام أيضاً على الأشكال الأخرى الممكنة للآثار التي تحدثها النصوص على متلقيها مما يمكن إلحاقه بالتنـاص كالمعارضات والتغطيات والردود والتعقيبات والمتابعات وما إليها.

تبقى إشكالية أحادية النص ونهائيته قائمتان في كل حالات

وأشكال التناص، بما أن النص الجديد مرتبط باسم واحد محدد. وبما أنالآنية (والمواجهة) غير متحققتين عند إنشائه، وهو حال الأدب في كل أنواعه وحالاته ووضعياته.

أخيراً إذا حكمنا بانتفاء صفة الحوار عن النص الأدبي، فربما يكون مرد هذا الانتفاء إلى النخبوية التي تتسم بها الممارسة الأدبية بصفة عامة فيما يتعلق بمنشئ النص ومتلقيه. وقارناً عادياً أم ناقداً) نسبة إلى العموم ممن ليسوا طرفاً فيها، والنخبوية المفترضة فيما بين المنشئ والمتلقي من غير النقاد. والنخبوية في حد ذاتها فكرة مسبقة عن الآخر، وموقف بدني مضر منه قد يؤثران على الحوار إن لم يلغياه.

كما قد يكون مرد الانتفاء أيضاً، إلى طبيعة الأدب نفسه، باعتباره تعبيراً عن رأي أو وجهة نظر فردية كانت أم جماعية. لذا كان عاكساً على مر العصور لتيارات الرأي والمذاهب والمواقف والاتجاهات في المجتمعات المختلفة ومنها المجتمعات العربية. فكان في كل حالاته لسان حال، ومرآة في حالات كثيرة لاختلافات المذاهب والرؤى وحاملاً لتناقضاتها، وبالتالي.. أداة للمواجهة والسجال (في حالات كثيرة أيضاً) وليس ساحة للحوار.

أما إذا جارينا الرأي القائل بحوارية الأدب كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين والنقاد والقرائين (نسبة إلى نظرية القراءة)، فإننا سنكون مضطرين إلى ملاحظة أنه حوار على الغائب، قد تتج عنه آثار ما إلا أنها تبقى محدودة، لأنه حوار لا مواجهة فيه ولا آنية. يبقى «الوضع المشترك» فيه افتراضاً لفترات زمنية طويلة وقد لا يتحقق أصلاً خصوصاً في فترات بعينها وفي قضايا بعينها أيضاً. مع الإشارة إلى أننا خرجنا من دائرة الحوار الآثار المختلفة للقراءة وما ينتج عنها من تقاض الحوار خصوصاً إذا ما كانت من قبيل المواجهة وما يدخل في حكمها.

## الهوامش

- (\*) ألفت هذه الورقة في المؤتمر العلمي الثامن لكلية الآداب بجامعة فيلادلفيا / الأردن الذي انعقد أيام 28، 29، 30 جويلية 2003م.
- (1) انظر بهذا الصدد: لسان العرب لابن منظور. مادة حور. والمنجد في اللغة لـ لويس المعلوف مادة حور.
- (2) انظر بهذا الصدد مادة Dialogue في Encyclopedia Universalis.
- (3) المرجع السابق.
- (4) المرجع السابق.
- (5) انظر بهذا الصدد: في مديح الإمبريالية الثقافية، لـ دافيد روثكوف، الثقافة العالمية، العدد 85، الكويت 1987/11م.
- (6) هو (غراهام)، مقالة في النقد، ترجمة د / محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973م، ص 42.
- (7) انظر بهذا الصدد مادة Littérarité في: Sémiotique, Dictionnaire raisonné، لـ J. Cortès و A. J. Greimas، باريس 1979م.
- وانظر أيضاً: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، لـ: توفيق الزبيدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.
- (8) انظر بهذا الصدد: Figures III لـ: جيرار جونات، منشورات Seuil باريس 1972، الصفحات من 122 إلى 144.
- (9) المرجع السابق، الصفحات من 183 إلى 224.
- (10) انظر بهذا الصدد: «جورج هابرماس: التواصل أساس الاجتماع» لـ: Yves Jeanneret، أستاذ علوم الإعلام والاتصال في جامعة ليل - 3 فرنسا، في كتاب: Philosophie de notre temps، منشورات Ed. Sciences Humaines، فرنسا 2000م، الصفحات من 101 إلى 108.

## المراجع

- 1) ابن منظور (محمد)، لسان العرب.
- 2) الحياة الثقافية، عدد 85، الكويت 1997م.
- 3) هو (غراهام) مقالة في النقد، ترجمة/ محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. سورية/ دمشق 1973م.
- 4) Encyclopédia Universalis.
- 5) GENETTE (G). Figures III, Ed. du Seuil, Paris/ France 1979.
- 6) GREIMAS (A/J) et COURTES (J), Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Ed. Hachette Université, Paris/ France 1979.
- 7) Philosophies de notre temps, 9collectif). Editions Sciences Humaines, France 2000.

